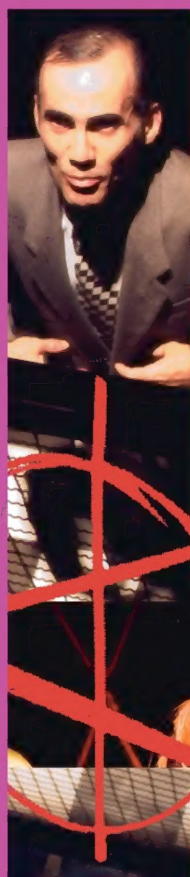
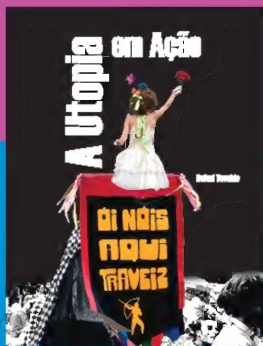
Especial
Cavalo
Louco
Revista • de • Teatro
Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz
Ano 3 • Nº 4 • Março 2008
tribo de atuadores
30
Utopia Paixão e Resistência
ói nóis aqui traveiz

Cavalo Louco
Revista de Teatro do
Ói Nóis Aqui Traveiz

A interpretação dos atores se caracteriza por uma atuação em estado alterado, um relativo abandono em função do caráter ritualístico artaudiano de seu teatro. O transbordamento da ação em direção à platéia faz nascerem signos que precipitam sonhos/pesadelos, cuja qualidade estética arrebata o espectador e provoca o desassossego.

O discurso da alteridade torna sensível o movimento do devir no que ele tem de indeterminado e imprevisível, em oposição ao discurso da mídia que faz parte de um sistema de controle articulado através de clichês que na história do Ói Nóis buscaram submeter a ação do grupo aos padrões de comportamento estabelecidos.

É no entrechoque destas posições, diametralmente opostas, que a teoria da filosofia da diferença fornece a Beatriz os referenciais para uma análise acurada e necessária para o teatro que fazemos hoje.

Registro do Espetáculo e seu processo de criação em DVD.

Registros sobre a pesquisa e organização da Tribo

Ói Nóis Na Memória

Registra os passos trilhados pelo Ói Nóis Aqui Traveiz nestes 30 anos de atuação

Interessados em receber as publicações do Ói Nóis na Memória entrar em contato pelo e-mail: namemoria@oinoisaquitraveiz.com.br

Cavalo
Louco

SUMÁRIO

Expediente

EQUIPE EDITORIAL
Narciso Telles, Paulo Flores, Rosyane Trotta e Núcleo de Pesquisas Editoriais da Tribo.

PROJETO GRÁFICO
A Tribo

REVISÃO
A Tribo

FOTOLITO E IMPRESSÃO
CV Artes Gráficas

TIRAGEM
2.000 exemplares

COLABORARAM NESTA EDIÇÃO
Carla Mello, Narciso Telles, Rosyane Trotta, Stephan Baumgärtel, Éder Sumariva Rodrigues, Renan Leandro e Alexandre Rodrigues.

FOTOS
Fotos Capa: Claudio Etges, Cisco Vasques, Giba Rocha, Flávio Wild, Isabella Lacerda, Cláudio Fachel, Adriana Franciosi, Zé Inácio, Vivi Capelari, Roberto Silva, Aline Gonçalves e Arquivo da Tribo.
Nas páginas 3, 4, 5, 6, 8 e 11 as fotos são de Nilton Silva, na página 12 foto de Laura Safi, nas páginas 14, 31 e 34 são de Claudio Etges, páginas 23, 24, 26, 33 e 35, as fotos são de Cisco Vasques, na página 16 é de Roberto Silva, página 18, a foto é de Jaime Bandeira, nas páginas 21 e 28 são fotos de Isabella Lacerda, página 27 é de Siomara da Costa Alves, e na página 44 a foto é de Rafael Nino.

ISSN 1982-7180

A revista Cavalo Louco
é uma publicação independente.
Março de 2008.

TERREIRA DA TRIBO DE ATUADORES ÓI NÓIS AQUI TRAVEIZ
Rua Dr. João Inácio,981 - Navegantes
CEP: 90230-181 - Porto Alegre
Rio Grande do Sul - Brasil
Fones: 51 30281358 - 32217741 - 32865720
51 99994570
www.oinoisaquitraveiz.com.br
oinois@terra.com.br

Editorial

1978. A América Latina massacrada por ditaduras civis-militares executadas pelas Forças Armadas do Brasil, da Argentina, do Chile, do Uruguai, a serviço do capital estrangeiro e dos interesses burgueses nacionais. Terrorismo de Estado, repressão e censura, ausência de liberdade, desrespeito aos direitos humanos.

No sul da América do Sul, em Porto Alegre, Paulo Flores e alguns companheiros criam a Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz com a proposta de levar o teatro a maior parte da população. O teatro como instrumento de discussão social, um caminho para o teatro popular, utopia e liberdade. Sob o signo de Artaud e Brecht, contra a corrente.

A partir daí, teatro de rua, oficinas nas regiões periféricas, intervenções políticas. E os atuadores constituem a sua Terreira da Tribo - Centro de Experimentação e Pesquisa Cênica - espaço generoso, solidário, de criação e expressão, que tornou-se referência nacional e internacional nas artes cênicas. Mas esse espaço, na Cidade Baixa, como locação comercial, estava sujeito às intempéries do mercado. Em 1995, a campanha "Defendo - Território Cultural: Terreira da Tribo" obtém o maciço apoio da população de Porto Alegre através de assinaturas e de priorização via Orçamento Participativo, para a preservação da proposta estética e política desenvolvida na Terreira. Mesmo assim, naquela ocasião, o Poder Público não atendeu o desejo da cidade; e veio o despejo.

A mudança para a zona norte em 2000, a criação da Escola de Teatro Popular, oficinas em novos bairros, em assentamentos, formação de novos atuadores, mais teatro nas ruas, espetáculos na Terreira, muitos prêmios. Reconhecimento do trabalho.

Em 2007, mais uma vez, o desamparo. O não-lugar. Os negócios não aceitam a importância do trabalho naquele local. Novo despejo. Espetáculo montado, teatro funcionando, Escola cheia de alunos, projetos em curso. E isso acontecendo no ano em que a Tribo comemora trinta anos de ininterrupta criação, expressão e atuação. Com a sua ação enraizada na cidade e nos seus arredores.

Em 2008, finalmente, a fixação das raízes. Ali, no terreno triângulo, na esquina das Ruas João Alfredo e Aureliano Pinto Figueiredo, sob o olhar solene de uma dramática seringueira, a população de Porto Alegre instala a Terreira da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz.

Alvíssaras. A balzaquiana Tribo tem, finalmente o seu chão.

"Sou militante, estou vivo, sinto nas consciências viris dos que estão comigo pulsar a atividade da cidade futura, que estamos a construir (...)"

Antonio Gramsci
La Cittá Futura,11/02/1917

Escavando [e multiplicando] o sentido de Tróia:

Uma desconstrução sensorial do cenário da conquista através do Teatro de Vivência**

Carla Melo*

"Jamais estive tão viva quanto agora, na hora de minha morte. (...) Lentamente alcanço, saudosa, os anos anteriores à guerra, o tempo em que fora sacerdotisa, um bloco branco. Adiante, a menina. Então eu me detenho na palavra e, mais ainda do que na palavra, na sua figura, na sua linda imagem. Sempre me afeiçoei mais à imagem do que às palavras. E tudo acabará com uma imagem, não com uma palavra. As palavras morrem diante das imagens."

Aos que virão depois de nós - Kassandra in process[1]

O que imagens invocadas pelas visões de uma sacerdotisa troiana podem expressar sobre a questão da guerra em nosso mundo neo-imperialista globalizado? Um ousado trabalho teatral no Sul do Brasil, ao dramatizar a sabedoria profética de Kassandra, indiretamente apresentou essa questão às testemunhas de seu ritual. Ao final de um corredor estreito, a platéia-participante subiu uma escadinha de madeira assustadora que os levou a uma sala com paredes móveis. Nesta sala, o rei troiano lembrava à sua filha Kassandra da morte de seu irmão pelas mãos de Aquiles. De repente, uma das paredes abriu-se para a encenação da luta descrita, a qual se passava num andar abaixo. Aqueles próximos à parede se afastaram rapidamente (com medo de cair) ao passo que essa se movia, e ao fazê-lo, seu senso de direção e da dimensão real do espaço foram drasticamente alterados.

Essas são algumas das estratégias cênicas de *Aos que virão depois de nós - Kassandra in process*, uma peça teatral de aproximadamente três horas de duração, criada coletivamente pelo lendário grupo teatral gaúcho Ói Nóis Aqui Traveiz[2]. Além de traduzir sua persistência e resistência, o próprio nome do grupo também revela, em sua incorporação fonética de um linguajar abreviado e musical associado às classes mais pobres, sua dedicação ao teatro popular.

Nascidos durante a luta pela democratização durante o final dos anos setenta (quando a ditadura militar afrouxara suas rédeas), o Grupo desde então se tornou uma das companhias de teatro popular mais importantes e politicamente engajadas do país. De 2002 até a segunda metade de 2007, o grupo encenou a sua versão interativa do romance feminista da alemã Christa Wolf, *Cassandra* (1983).

Na realidade, o Ói Nóis adotou o romance de Wolf como um ponto de partida para sua interpretação intertextual que também incluiu excertos de mitologias indígenas[3] e hindu, assim como textos de Pablo Neruda, Heiner Müller, Samuel Beckett, Albert Camus, Peter Handke, George Orwell e Eurípides[4]. Todavia, foi ***Cassandra*** que pontuou a estrutura, o tom, e o tema da encenação; os outros textos foram inseridos como fragmentos na narrativa. Assim como o romance, a peça explorou a subjetividade de Kassandra, a vidente sacerdotisa de Apolo que avisou seus compatriotas que se entrassem em guerra com os gregos, Tróia seria destruída. Todos os troianos, incluindo seu pai, o rei de Tróia, consideraram-na louca e traidora, e ignoraram suas profecias. Tróia, depois de uma guerra de dez anos foi de fato conquistada e destruída.

Em *Kassandra in process*, o grupo estrategicamente empregou esse cenário a fim de questionar a persistência da violência no nosso mundo contemporâneo e o fato de que esta é geralmente impulsionada pelos homens. À medida que os trinta a quarenta membros da platéia-participante seguiram a ação por um número de salas que variavam de forma e tamanho, sua consciência espacial, orientação e fronteiras corporais eram desafiadas. Em sua canibalização de uma prática da vanguarda européia que nos anos sessenta foi chamada de teatro ambiental[5] e que o Ói Nóis chama (muito mais apropriadamente) de 'Teatro de Vivência', não somente os limites entre os atores (que nesse caso se auto-denominam 'atuadores') e espectadores são amenizados e transgredidos, como também a relação entre corpos e espaço está em constante mudança, incitando explorações de várias possibilidades afetivas. Os participantes, situados dentro do espaço cênico, geralmente são encorajados a interagir fisicamente com os atuadores e com o ambiente, isto é, a viver intensamente o momento presente, ativando sentidos que na maioria das vezes não participam da troca teatral, como o cheiro, o gosto e o toque. Como um ótimo exemplo de sua prática de Teatro de Vivência, esta produção foi montada no amplo espaço do Ói Nóis - um grande galpão transformado em um verdadeiro labirinto metamórfico. Uma vez dentro da 'Terreira da Tribo' (como o espaço é chamado), os participantes já não podiam escapar das múltiplas temporalidades e das disjunções espaço-corporais que constituíram essa jornada episódica através das memórias e visões não-lineares de Kassandra sobre a Guerra de Tróia.

Enquanto que o romance e a montagem efetuaram uma crítica feminista da violência, tanto física quanto epistêmica[6], expondo assim

Aos que Virão Depois de Nós - Kassandra In Process
No SESC Pompéia - SP
Agosto 2007

como as mulheres são excluídas da participação política em tempos de guerra, a montagem foi além disso. Ao 'escovar' personagens submersos nas ruínas das numerosas 'Tróias' situadas ao longo do século vinte e vinte e um, a montagem encenou, desconstruiu e multiplicou a significação do cenário da conquista na paradigmática Guerra de Tróia. Através da virtuosidade gestual e cênica, a montagem ressaltou a prática da conquista e sua materialidade, expondo-a como prática que inclui e de fato depende da colonização racial e da dominação da mulher. As várias linguagens teatrais em *Kassandra in process* detonaram disjunções corporais, espaciais, culturais e textuais, que trabalhando ao longo do eixo eu/Outro, ocidente/oriente, masculino/feminino desestabilizaram os binarismos que constituem a lógica da conquista.

A 'Chrissandra' de Wolf

Através do romance **Cassandra**, a intelectual da Alemanha Oriental Christa Wolf criticou uma narrativa que teve papel central no estabelecimento da dominação patriarcal baseada na noção da violência heróica. Ela parecia prever, como a mítica heroína Kassandra, a queda da Republica Democrática Alemã para a qual Tróia serviu de metáfora, queda que para a autora significou a conquista problemática e inevitável do segundo mundo pelo primeiro[7]. Publicado sete anos antes da unificação, o romance de Wolf refletiu sobre a opressão e o silenciamento da subjetividade e voz femininas durante períodos de conflito político. Este também indiretamente refletiu sobre a possibilidade de destruição global como resultado da Guerra Fria (Wolf, 228-229). Se, à primeira vista, os paralelos entre a Guerra de Tróia e a Guerra Fria, assim como entre a Alemanha Oriental e Tróia pareciam reforçar o binarismo do Ocidente versus Oriente, de acordo com Karen Jacobs, é nítido que a crítica de Wolf sobre a violência masculina e a misógina fora aplicada tanto a troianos quanto a gregos. Jacobs adiciona que Wolf construiu uma "voz sintética, uma 'Chrissandra' (...) que aspira ocupar e codificar múltiplas posições históricas e políticas" (2).

O cenário da conquista

A Kassandra incorporada pelo Ói Nóis (na pessoa de Tânia Farias) também habitou uma posição polivocal, à medida que sua representação, caracterizada por intensa linguagem corporal, por vezes trazia à tona a imagem de um 'cavalo' em transe (no sentido com que a palavra é usada em religiões afro-brasileiras), que recebe e, ao mesmo tempo, é involuntariamente possuído por espíritos. A medida que ela recitava, cantava, uivava e sussurrava palavras que denunciavam a cumplicidade de Tróia no prolongamento de uma guerra sem fim e sem sentido, ela também avisava a Enéas: "Os novos mestres ditarão as leis sobre todos os sobreviventes. A terra não é grande bastante para que escapemos" (*Ói Nóis*, 108). Seu corpo tornava-se assim em um espaço onde discursos competiam numa dança quase esquizóide entre movimentos repetidos, imagens congeladas e gestos absurdos. Essa disjunção corporal e textual incorporada por Tânia Farias no papel de Kassandra permeou a montagem como um todo, aumentando a fricção entre o que a teórica méxico-americana Diana Taylor chama de 'arquivo' e 'repertório', isto é, entre a narrativa oficial e a memória inscrita no corpo[8] - fricção essa já encontrada no romance[9].

Mas além de encenar esse atrito através da dissociação entre texto e movimento e da apresentação de discursos contraditórios, *Kassandra in process* também o desempenha através do que chamarei de 'disjunções culturais e espaciais'. Essas várias disjunções não somente perturbam o fluxo da narrativa como também a própria fenomenologia da recepção. Ao passo que a platéia assume o papel de testemunha-participante habitando o mesmo espaço que os atuadores, a Guerra de Tróia transforma-se em mais que alegoria: ela se torna um 'cenário' - no sentido teorizado por Taylor. De acordo com ela, este é mais que narrativa; é narrativa, espaço e ação e requer corpos vivos para sua manifestação (28-29).

As vinte e três cenas que constituíram essa manifestação viajavam entre passado e presente, indo de Tróia à Grécia, e se referindo a momentos de nossa história recente. Já que todos os eventos representados enunciam uma lógica colonial, o cenário pode ser especificado com o 'cenário da conquista'. O que fez a manifestação e contestação desse cenário pelo Ói Nóis tão única é a forma pela qual as disjunções entre elementos teatrais diferentes intensificaram sua desconstrução. Por exemplo, a linguagem corporal não realística que geralmente resistia ao texto verbal fez a construção desse, através da técnica da colagem, mais evidente. Da mesma forma, a aparente permanência das estéticas do espaço, justapostas com a natureza impermanente da arquitetura, amenizou os limites entre passado e presente, enquanto que o diálogo entre o figurino e as várias línguas utilizadas criaram um sabor de hibridismo cultural. Todas essas justaposições desafiaram fronteiras individuais, raciais, geopolíticas e de gênero.

A encenação começa com a chegada de Kassandra aos portões de Micenas como uma escrava de Agamêmnon depois da queda de

ensorial do cenár

Tróia, e se desenvolve com uma jornada através de suas memórias e visões durante as poucas horas antes de sua execução. Depois da cena de chegada os participantes foram conduzidos através do *Corredor da Memória* para testemunhar vários eventos que precederam a queda de Tróia. Se no romance de Wolf, essa histórica e mítica guerra entre Tróia e Grécia se torna uma metáfora para a divisão entre o mundo ocidental e o oriental, a montagem radicalmente desestabiliza esse binarismo ao ressaltar a sedução masculinista da violência e a ganância, racismo e patriotismo que abastecem inúmeras guerras, genocídios e tortura. Esses 'personagens' da Guerra de Tróia são recombinados na montagem para referenciar outros 'cenários de conquista' como o interminável conflito étnico, religioso e territorial que caracteriza a crise entre Israel e Palestina, o impulso imperialista da Alemanha nazista e do Holocausto, assim como a invasão e ocupação do Iraque pelos Estados Unidos. O último exemplo apresenta um raciocínio para entrar em guerra semelhante à de Tróia, já que em ambos os casos, pretextos como 'Helena' e 'weapons of mass destruction' (armas de destruição em massa) dissimularam interesses políticos e econômicos.

Talvez a mais instigante reativação do cenário da conquista tenha ocorrido quando as mulheres que representavam os alteregos de Kassandra pisaram no campo de batalha (um espaço térreo arenoso que mede aproximadamente, baseado em minha memória, 7 ou 8 metros por 3 ou 4) e começaram a cantar, como se fossem menininhas, uma velha canção alemã que exaltava um soldado alemão. Enquanto brincavam de ciranda em volta de Kassandra, ela tirou um novelo de lã vermelha de dentro de uma caixinha de madeira e, com este, 'desenhou' uma grande estrela de David no chão. Então ela parcialmente assumiu a identidade daqueles que foram os 'outros' dos nazistas ao deitar-se no centro da estrela recitando em alemão: "Milhares de comunistas assassinados. Milhares de homossexuais assassinados. Milhares de ciganos assassinados. Milhares de judeus assassinados." (*Ói Nóis*, 106) Ao levantar ela foi vendada pelas outras mulheres e começou a recitar um texto da peça *Germania 3 Death in Berlin*, de Heiner Müller: "Adubaste com sangue esta terra. Fartaste de corpos humanos uma indústria. (...) A humanidade é um triste material. Humanidade material. Formigas em baixo da bota. Ontem para teu amanhã" (106). Seguindo esse monólogo, ela cantou uma canção em hebraico ao passo que tentava abraçar os participantes cegamente. Então, um voz de mulher cantando em árabe num tom de lamento se sobrepôs à voz de Kassandra. Incorporando tanto os perpetuadores como as vítimas de violência (os nazistas e suas vítimas) esta cena também fez alusão ao contexto mais amplo do ciclo de violência entre israelitas e palestinos. Como a presença árabe foi constituída somente através da voz, isso nos sugeriu a invisibilidade da mulher árabe nesse cenário. Essa cena também confirmou as teorias de Taylor no sentido de que para ela, o cenário "não é necessariamente mimético". A noção de que o cenário "funciona através da reativação e não da duplicação" e de que "todos os cenários têm sentido localizado, mesmo que muitos tentem passar por universalmente válidos" parece se aplicar às equações interculturais e transnacionais que ocorreram no palco metamórfico de *Kassandra in process* (Taylor, 28-32).

Mesmo que essas analogias ou equações pareçam corresponder a diferentes cenários - genocídio racial, guerras preventivas, ocupações neoimperialistas, terrorismo - a lógica oculta do cenário da conquista pode incluir vários tipos de conflito armado. Se a latino-americanista Jill Lane está correta em afirmar que seguindo os cenários de conquista do começo do século dezesseis, novas versões surgiram como que "remodeladas em cenários de conversão (...) a fim de mitigar a violência desses projetos entrelaçados" e que "a conquista estava fora de uso somente como discurso, não como prática", então se torna possível teorizar a transferência desse cenário para tempos modernos e contextos pós-coloniais (citada em Taylor, 31). Em outras palavras, o impulso por trás do controle territorial que é central ao ato da conquista continua ativo na história mais recente; ele simplesmente foi disfarçado ou substituído por outras formas de controle. Nesse sentido, conquistar não requer ocupação territorial, criação de uma colônia, nem completo extermínio ou absorção do 'outro' na cultura do conquistador, embora muitas vezes um ou mais desses possam ocorrer. Quaisquer que sejam seus objetivos ou métodos, o que importa à lógica da conquista é a violência física e/ou epistêmica juntamente à exotificação ou demonização do 'outro.' Esse processo de alienação geralmente acarreta uma dominação baseada em diferenças raciais e de gênero - de um lado contra o outro, assim como dentro de cada lado. *Kassandra in process* explicitou essa lógica ao problematizar a submissão das mulheres que ocorre em tempos de conflito armado, ao recusar a demonização do 'outro' e ao desestabilizar dualidades geopolíticas.

Em relação ao primeiro ponto citado, é preciso considerar que a perspectiva

feminista da montagem criticou a motivação ao poder como masculinista, mas não como necessariamente limitada ao sexo masculino. Em outras palavras, as mulheres também podem perpetrar a violência ao adotar uma abordagem masculinista a fim de ganhar uma sensação de poder. Kassandra imediatamente entendeu isso desde a primeira vez que encontrou Clitemnestra:

> "E ela era exatamente como eu a imaginei. E ainda por cima, cheia de ódio. (...) E o mesmo sorriso apareceu no canto dos lábios de Clitemnestra e nos meus. Não era cruel, doloroso. Pena que o destino não nos tivesse posto do mesmo lado. (...) Também ela será vítima da cegueira que rodeia o poder." (Ói Nóis, 75)

O reconhecimento de nós mesmos no 'outro' não foi somente restringido às mulheres. Ao caminhar em direção às mãos do conquistador que tinha posto sua cidade em chamas e que tinha a capturado como escrava, Kassandra exclamou:

> "Como se parecem com meus troianos! Quem sou, que vejo neles apenas os vencedores e não os que continuarão vivendo? Que precisam continuar vivendo a fim de que o que chamamos de vida continue. Que devem viver por todos aqueles que mataram. Se vocês souberem deixar de vencer, a sua cidade sobreviverá." (77)

De certa forma, essa recusa a demonizar o outro reteve um eco do 'arquivo', ou seja, de documentos que assumiram valor canônico, já que um dos elogios à *Ilíada* de Homero é seu tratamento simpatizante dos inimigos[10]. Todavia, a montagem desconstruiu a mais popular narrativa da Guerra de Tróia (presente na *Ilíada*, assim como nas *Troianas* de Eurípides e na *Oresteia* de Ésquilo) ao apresentar sua própria adaptação de uma das versões menos conhecidas. A montagem seguiu a adaptação que Wolf fez de uma versão do mito[11], no qual "Helena nunca havia retornado a Tróia com Páris" e "os troianos foram honestos com os gregos ao afirmar sua ausência" (Gilpin, 361). Ao adaptar essa versão da história, Wolf escolheu que os troianos não diriam aos gregos que não tinham Helena (que havia sido roubada de Páris pelo rei do Egito) a fim de salvar sua honra.

Quando Kassandra confrontou seu pai Príamo sobre o caráter absurdo da guerra e sobre sua falta de vontade de impedi-la baseada em sua decisão de não contar a verdade aos gregos, Príamo respondeu: "Kassandra, o que os gregos querem é nossa riqueza e o acesso livre ao mar negro" (Ói Nóis, 53). Príamo recusou-se a negar o pretexto porque sabia que este não deteria os gregos. Além disso, ele tinha sua própria sede de vingança desde que Aquiles matara um de seus filhos. Portanto Helena era de fato um pretexto para que ambos os lados entrassem em guerra. Enquanto que o cenário da conquista geralmente esconde ou minimiza as motivações econômicas e políticas em favor de códigos de honra e dever masculinos, no momento em que gregos e troianos se tornaram intercambiáveis, o binarismo do cenário da conquista foi amenizado e as causas reais para entrar em guerra foram feitas explícitas. E ao passo que esse cenário destabilizado foi justaposto com contextos históricos modernos e contemporâneos, essa desconstrução particularmente sugeriu que não devemos pensar somente em termos de 'nós contra eles' e que as causas do conflito são geralmente mais complexas do que a história oficial nos permite saber.

Essa fricção entre diferentes versões da história assim como entre estas versões e a consciência 'corporizada' da conquista foi acentuada pelo que chamarei de 'disjunção cultural' ou 'orientalismo estratégico'. Chamo-o de 'estratégico' no sentido em que este utiliza uma colagem misteriosa e exótica de elementos estéticos descontextualizados e inventados que possuem um sabor oriental/antigo, ao mesmo tempo que desfazem o binarismo que, de acordo com Edward Said, é central ao projeto orientalista (210-205). Quando a platéia-participante entrou na sala de aproximadamente 7 por 7 metros, eles podiam ter lido no programa que essa sala representava o portal de Micenas. Ao entrarem no espaço coberto de areia com duas paredes repletas de esculturas em relevo, foram saudados junto com outros dois personagens que também chegavam (Kassandra e Agamêmnon) por três mulheres vestindo burcas, que cantando numa linguagem híbrida misturando grego, hebraico e árabe, tocavam instrumentos musicais como cítara, e através das únicas partes expostas do corpo - suas mãos - criavam mudras em referência a dança do sul da Índia.

Essa colagem de culturas pode ser vista como 'desorientalizante' ao misturar a língua grega, personagens gregos e esculturas de relevo que se inspiram na arte grega com línguas semíticas e árabes, vestimenta tradicional muçulmana e gestos codificados do sul da Índia. Ou seja, ao criar tal colagem, o Ói Nóis se

Príamo no Conselho Troiano

Paulo Flores é Eumelo, chefe da polícia troinana

alinha politicamente com histórias revisionistas do mundo antigo mediterrâneo que argumentam que um elemento 'afro-asiático' teria sido ignorado como importante componente étnico dos antigos gregos[12]. Discutivelmente, poderíamos afirmar que o mito do domínio ariano seria um fator crucial na legitimização da cultura grega como 'berço' do mundo ocidental. Portanto, desafiar esse paradigma ao afirmar o hibridismo dos gregos antigos é uma estratégia que desafia a própria base da divisão entre Ocidente e Oriente. Dado sua deliberada colagem, essa representação do Outro oriental funciona, porque não parece tentar apresentar uma imagem autêntica de uma cultura em particular. Ao contrário, o hibridismo de sua representação apresentou uma fusão de diversos elementos culturais que intencionalmente complicaram não somente a divisão entre Ocidente e Oriente, mas também o eixo norte-sul. Isso se dá não só pela localização da montagem na América Latina e por fazer referências claras ao imperialismo do Norte, mas também por misturar uma estética de povos indígenas americanos a seu orientalismo estratégico. Embora todas essas justaposições possam parecer problemáticas de um ponto de vista pós-colonial, a estratégia aqui apresentada parecia conectar temporalidades, espaços e culturas a fim de invocar uma aliança entre aqueles que estão em posição subalterna neste mundo globalizado. Tal permutação do cenário da conquista pode apontar para o potencial transformador do hibridismo cultural.

Kassandra como personagem central junto àqueles que representam seus outros 'eus' sugere a centralidade das mulheres do terceiro mundo como agentes de resistência contra a violência inscrita no cenário da conquista - uma resistência articulada através do corpo como campo significativo. As 'disjunções culturais' discutidas anteriormente foram combinadas com outras de natureza corporal e textual que também ajudaram a desestabilizar certas dicotomias que organizam o cenário da conquista. Todavia, não foi só a corporeidade que efetuou a resistência; a linguagem verbal foi tão importante quanto a gestual, posto que assumiu uma qualidade corporal. À medida que o corpo se dissociava da linguagem e que a própria linguagem verbal assumia uma corporeidade e ritmo inesperados, essas disjunções eram pontuadas por momentos de extrema coerência e por um

sentido integrante entre movimento e palavras. Para ilustrar essa qualidade performática, precisamos visitar a segunda cena uma vez mais.

Ao confrontar seu pai Príamo pedindo a ele que negociasse com os gregos a fim de evitar a guerra, Kassandra olhava para o chão enquanto que levantando o braço, apontava seu dedo indicador para o céu. Então, com gesto brusco, a outra mão apontou para a direita dizendo: "Esta é a imagem mais antiga que tenho, pois, preferida de papai e gostando mais de política do que qualquer um de meus irmãos, me era permitido ficar sentada junto a ele" (Ói Nóis, 52). Havia um grau pronunciado de dissociação entre os signos gestuais entre si, assim como dentro do próprio texto verbal. Ela apontava para uma imagem para a qual não olhava; a lógica das frases possuía sua coerência própria; o ritmo da enunciação do texto não estressava o que é normalmente estressado. Esta dissociação entre palavras, enunciação, mãos e cabeça foi enfatizada pelo modo com que a imagem se constituíra. Parecia que o dedo apontado, ao invés de obedecer a vontade de Kassandra, era o que conduzia seu movimento na formação daquela imagem, imagem essa que, de fato, *apontava* tão claramente para a força da autoridade e da interpelação (no sentido Althusseriano). Então, em um segundo, o corpo pequeno e aparentemente frágil de 'Kassandra' pareceu ocupar o espaço inteiro no momento em que ela levantou sua cabeça, e cheia de autoridade e lucidez apontou para seu pai confrontando-o: "Não existe Helena. (...) Essa guerra é um absurdo" (52). Sua palavras assumiram uma presença corporal ao passo que ela brincava com a musicalidade e repetição e com os signos corporais que iam, ora contra, ora o favor do sentido textual.

O poder da presença de 'Kassandra' então provinha dessa tensão entre integração e dissociação, e era intensificado pelo fato de que seu corpo nem sempre era desvendável. Seus gestos assumiam uma qualidade de linguagem, que, devido ao conteúdo obscuro de seus signos abstratos, nos colocavam na posição dos troianos que não tiveram capacidade para entender a sua mensagem. Na maior parte do tempo, ela se comunicava através dessa sua linguagem própria, dessa língua corporal que ninguém mais conhecia. Mas esses mistérios semióticos, esses buracos negros de tradução ao mesmo tempo potencializavam nosso engajamento com o próprio processo de criação de sentidos, de modo que o que era 'traduzido' nos penetrava não só emocionalmente como fisicamente. Dessa forma, a performance assumia o poder do que Diana Taylor chamou de um 'ato de transferência', isto é, aquele que tem o poder de transmitir conhecimentos (2-3). E essa transferência se deu principalmente através de um ponto da identificação: a visão de Kassandra do terror e sua incapacidade para evitá-lo, que ao mesmo tempo se tornou num fardo exaustivo compartilhado com as suas 'testemunhas'. Seu próprio ritmo entre falar e não ser ouvida, ver e não ser vista, e os preciosos momentos de comunicação silenciosa, trouxeram um sentimento de alívio e de certa forma, significaram uma resistência que desafiava o final trágico. Kassandra morreria, mas sua imagem ficaria gravada devido a suas tentativas de desconstruir a polarização que muitos julgam necessária para a ação resistente. A força de sua linguagem corporal estava em sua capacidade para despistar as tentativas de decodificação que buscavam desativá-la. Ao passo que suas palavras humanizavam o inimigo e incluíam posições divergentes dentro de sua sociedade, sua linguagem corporal intensificava esse efeito, efetivamente desafiando os limites entre o Eu e o Outro.

Desde o começo dessa jornada, Kassandra confronta outro conjunto de fronteiras ao enfatizar a noção da memória corporeizada ou incorporada: "Faço a prova da dor como um médico que pinça o músculo para saber se está anestesiado. Eu pinço a minha memória. Talvez a dor morra antes da nossa própria morte" (Ói Nóis, 50). Portanto, seu objetivo era encontrar o ponto de junção, de encontro entre o corpo e a mente, movimento e memória, e as disjunções constituíram uma estratégia para encontrar caminhos a essa junção. Além disso, a justaposição de sua presença excessiva (engajada em recuperar memórias inscritas em seu corpo) com a narrativa da Guerra de Tróia, criou outro ponto de junção/disjunção entre as narrativas oficiais e a memória corporal e oral.

Esse ponto paradoxal se deve não somente ao fato de que o segundo desconstruiu os significados do primeiro, mas também como os elementos performáticos incorporaram aquilo que estava ausente na narrativa oficial. O dilema do personagem central era que sua linguagem corporal parecia tentar comunicar-se através de códigos nem sempre entendíveis e portanto falhavam como um 'ato de transferência'. Exceto que nesse caso o que estava sendo comunicado era a própria incapacidade de traduzir o seu fardo: o dom da profecia.

Esse dom também recebeu uma significação maior porque pareceu derivar-se de uma consciência histórica. Isso se fez evidente através dessa arqueologia gestual para qual 'Kassandra' se dedicou. Suas visões vinham através de um estado quase que de transe no qual ela parecia possuída por memórias que tinham sido reprimidas. Apesar da associação de suas visões com o futuro, de seu caráter profético, ela parecia realmente se dedicar era ao resgate da memória-de-uma-visão-do-futuro, que então constituía o presente, ou seja: uma contingência entre passado, presente e futuro ao qual ela simultaneamente se agarrava e agarrava-se a ela. Enquanto que, segundo Taylor, a memória construída pelo arquivo "consegue separar a fonte do conhecimento do conhecedor", no palco metamórfico do Ói Nóis, foi o corpo que representou a fonte do conhecimento (19). Como participantes, nos deparamos tentando decodificar os gestos frenéticos de Kassandra que coreografavam o futuro do passado. Também éramos movidos, emocionalmente e literalmente (à medida que a topografia continuava sua mutação) a decodificar as implícitas contingências históricas, especialmente em termos do que nos leva à demonização do Outro, à violência e, até mesmo, à auto-destruição.

Essa ênfase em uma constante mutação foi traduzida na própria topografia da encenação através de disjunções espaciais que evidenciaram o papel central da violência no cenário da conquista. A condição de não poder sair do espaço e de ser guiado de uma sala a outra pode ter gerado uma certa vulnerabilidade e claustrofobia nos participantes. A desorientação espacial causada pelas mutantes fronteiras e limites não só fez com que alguém pudesse se sentir vítima potencial à violência iminente, como também refletiu a subjetividade de Kassandra no sentido de sentir-se aprisionada e confusa diante do fardo daqueles que sabem demais. Além disso, já que tanto os participantes como os atuadores habitávamos o mesmo espaço precário, esse fator provavelmente aumentou a identificação com a heroína. Todavia, ao contrário da tragédia grega, essa identificação não nos levou a uma 'catarse' ou qualquer tipo de conclusão reconciliadora, simplesmente porque nossa experiência como participantes não foi vivida através do personagem como ocorria no anfiteatro grego; nesse teatro de vivência, também vivemos a ação com corpo e alma ao passo que éramos convidados a tocar corpos e beber do mesmo copo de 'Kassandra'. Mas não foi somente nossa interação com os atuadores que criou essa experiência participativa, constantemente tivemos que fazer escolhas em relação ao nosso nível de interação com outros participantes, ao nosso posicionamento dentro do espaço e, enfim, às nossas próprias fronteiras físicas e subjetivas.

Se, de acordo com Diana Taylor "o cenário nos posiciona dentro de sua enquadratura, comprometendo-nos em suas estéticas e políticas", devido as táticas de disjunção espacial do teatro de vivência do Ói Nóis, fomos posicionados literalmente dentro de sua enquadratura flexível, o que portanto aumentou o potencial do comprometimento ético. E enquanto que Taylor afirma que "a enquadratura é basicamente fixa, e como tal, repetível e transferível", a 'transferabilidade' do cenário da conquista, nesse caso, tem mais a ver com a relação entre personagens do que com a própria enquadratura. Portanto, não é surpreendente que a enquadratura literal, ou seja, o espaço físico, estivesse constantemente mudando perante a percepção da platéia participante, aguçando assim o nível de engajamento ético e físico. Taylor também adiciona que ao sermos forçados a nos tornar testemunhas, o cenário "impossibilita um certo tipo de distanciamento" (33). No entanto, em certos momentos, como aquele em que caminhávamos pelo *Corredor da Memória*, quem quer que estivesse no final da fila não podia ver Kassandra, que recitava seu monólogo no final do corredor; esses somente podiam ouvir, e dependendo do movimento criado pela experiência grupal dentro desse estreito corredor, só o faziam vagamente. Este distanciamento significou que fazer parte do evento não necessariamente garantia um controle visual do meio; ao contrário, ele pareceu transformar o posicionamento espacial em uma metáfora para ideologias culturalmente construídas. Em outras palavras, onde nos posicionamos ditava o que éramos permitidos perceber e como percebíamos; e dado a multiplicidade e hibridismo dos signos teatrais ali presentes, isso podia ser interpretado como metáfora das pressuposições culturais de cada lugar, nação e área geopolítica.

Dessa forma, ao invés de simplesmente erradicar a distância, a encenação de múltiplos cenários de conquista criaram uma coreografia que jogou com um alto contraste entre distância e intimidade. Essa dança entre distância e total imersão engatilhou tanto o senso crítico quanto a empatia.

Depois de estarmos imersos por mais de três horas nesse espaço mutante que nos afetou em todos os níveis sensoriais, incluindo cheiro, gosto e toque, nossos sentidos se puseram em constante estado de alerta. Após termos sido servidos uma bebida sagrada durante a iniciação de Kassandra, a qual ocorreu dentro de um espaço similar a uma caverna cheia de cheiros telúricos, fomos encurralados por soldados que apontaram fortes lanternas em nossas faces e nos forçaram para fora do espaço acolhedor. Por mais que o sentido de aprisionamento e vulnerabilidade presente nessa reinvenção radical da tradição de teatro interativo possa criar um sentimento de falta de agência imediata sobre o meio, a intensificação desse sentimento pode também criar um desejo de mudança, ou ao menos da capacidade para criar mudanças. Se a possibilidade de um "mapeamento cognitivo"[13] como argumenta Fredric Jameson, é intrinsecamente ligado à agência do sujeito, pode ser que uma intensificação de sua falta detone um desejo por um remapeamento. Dessa forma, por ser capaz de ver a si mesmo como parte do mapa, o sujeito passa a ver a si mesmo como alguém que não pode mais evitar seu engajamento com a realidade social. A corporalidade polissêmica da figura de Kassandra aliada à intensidade afetiva da encenação construiu uma perspectiva subjetiva complexa sobre a violência como parte integral do cenário da conquista (mesmo que não explicitamente teorizada como tal). O uso de imagens orientalistas, embora que discutivelmente problemático em sua encenação descontextualizante, parece ter sido, na realidade, estratégico. O 'Oriente' nesse palco, exibiu um hibridismo bem-vindo. Se a Kassandra de Christa Wolf proclamou o fim de uma era, o fim experimentado pelos atuadores da Tribo e pelos participantes, foi ao mesmo tempo, esperançoso e distópico. A descrição de Valmir Santos da reação da platéia no final do espetáculo, corresponde ao que eu mesma presenciei durante as várias vezes que assisti/participei dessa peça/evento:

> "Em mais de uma década de cobertura teatral no jornalismo, não havia presenciado silêncio tão perturbador quanto aquele que invadiu os sentidos ao final do novo espetáculo da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz. (...) Após três horas de apresentação, faltou fôlego para levar uma mão à outra, misto de impotência, indignação e arrebatamento "(123).

Embora essa impotência definitivamente possa ter sido uma das reações, foi exatamente essa mistura que fez a performance tão complexa e poderosa. Eu sugiro que a impotência foi a primeira camada da reação e veio com a conscientização de que não há espaço fora desse cenário no qual alguém possa obter uma perspectiva objetiva. Já não podemos escapar do 'sistema' como sonhávamos nos anos sessenta. O mapeamento cognitivo teorizado por Jameson requer essa conscientização e que, impulsionados pela 'indignação' e pelo 'arrebatamento', ajamos baseados nela. Esse efeito afetivo é relacionado ao sentido de que, apesar de nos ter transportado através de várias geografias e histórias, a ação foi firmemente enraizada no aqui-agora. O conjunto de disjunções corporais, textuais, culturais e espaciais não só criaram um senso de imediatismo e urgência, mas também, ao operarem justapostas, geraram uma fricção entre o que é percebido como estável - a cultura hegemônica - e o que é visto como efêmero, coletivamente improvisado.

Em última análise, essa disjunções transformaram o cenário da conquista em um espaço onde a necessidade de práticas de resistência e agência cultural se tornam a única saída do labirinto da violência que só nos levará a autodestruição. Ainda, o que se fez mais evidente é que essa resistência só poderá vir de uma aproximação de grupos que entendam sua própria cumplicidade com a construção desse cenário. Como a 'Chrissandra' de Wolf, a Kassandra do Ói Nóis foi posicionada em um momento de virada crucial na história, na qual nós, como participantes e testemunhas de sua jornada, também fomos lembrados de nosso papel como agentes históricos. Em *Aos que virão depois de nós - Kassandra in process*, nos damos conta de que, se aceitarmos por um instante a idéia de que somos, de certa forma, "aqueles que vieram depois deles", estará em nosso poder escutar e dar crédito ao que Kassandra (como um alter-ego do Ói Nóis) estava tentando nos contar - e não devemos esperar soluções simplistas.

NOTAS

[1] Embora a temporada tenha começado em setembro de 2002, o livro ***Aos que Virão Depois de nós - Kassandra in process: O desassombro da Utopia***, compilado por Valmir Santos, foi publicado somente em dezembro de 2004. Este contém o texto que foi criado coletivamente com base em uma colagem de vários textos, assim como alguns ensaios críticos que examinam esse projeto e a trajetória do grupo. A fonte central da montagem é o romance de Christa Wolf, *Cassandra*, escrito em 1983. Em minha pesquisa, utilizei a versão em inglês que foi traduzida para esse idioma em 1984.

[2] O sentido conotativo sugere um elemento de surpresa, mobilidade constante, coletividade e resistência, na qual o 'aqui' não é fixo e o 'traveiz' aponta para a persistência utópica de 30 anos de ativismo na ruas de Porto Alegre.

[3] Excertos foram extraídos de textos de povos indígenas norte-americanos, mais especificamente dos Sioux e Cheyenne, e objetos e instrumentos musicais foram inspirados por indígenas da América do Sul, como os Mapuche e Caingangue.

[4] Os textos de Eurípides não são especificados. Referências somente mencionam que o texto utilizou mais de uma tragédia. Outros textos utilizados incluem excertos do *Mahabharatha*, *Canto Geral* de Pablo Neruda (1950), *Germania 3 Morte em Berlim* de Heiner Müller (1978), *Que palavra Será* de Samuel Beckett, *Os Justos* (1949) e *Estado de Sítio* (1948) de Albert Camus, *Kaspar Hauser* de Peter Handke (1967) e *1984* de George Orwell (1949).

[5] Esse termo foi criado pelo diretor e teórico Richard Schechner nos anos sessenta nos Estados Unidos (que por sua vez era influenciado pelos 'happennings' e 'environments' de Allan Kapprow. Eu utilizo essa referência aqui devido a minha própria perspectiva como residente do 'Império' e alguém que faz tanto teatro de rua quanto de palco que segue essas linhas). No entanto, manipulações do espaço cênico que visam alterar as relações dualistas entre palco e platéia (decorrentes do teatro tradicional italiano) já estavam presentes no início do século vinte com os construtivistas russos e constituem uma forte característica do teatro moderno e pós-moderno.

[6] 'Violência epistêmica' é o que constitui o sujeito colonizado como um Outro, geralmente demonizado. Michel Foucault introduziu esse termo que é hoje em dia usado em estudos pós-coloniais. Ele basicamente se refere à noção de que a violência pode assumir um caráter discursivo.

[7] Christa Wolf revelou em suas correspondências com outro intelectual da antiga Alemanha Oriental: "Eu esperava ansiosa para ver se eles (os censores) entenderiam a mensagem de *Cassandra* de que o declínio de Tróia era inevitável". Tirado de um artigo na revista *Aplauso* que foi citado no livro *Aos que virão depois de nós - Kassandra in process - O Desassombro da Utopia.*

[8] Enquanto que o 'repertório' abrange todas as práticas corporais performáticas que constituem conhecimento que é geralmente visto como não-reproduzível, o 'arquivo' é intrinsecamente ligado à escrita e portanto ao poder, mas também inclui todas as formas de manutenção de registros como vídeo e fotografia. Se à primeira vista a relação entre o que Taylor chama de arquivo e repertório parece constituir um binarismo, uma leitura mais cautelosa reconhece que ambos podem ser usados em serviço do poder e ambos estão sempre em constante diálogo, um diálogo repleto de tensão produtiva.

[9] Embora a re-interpretação da mitologia grega seja um processo altamente investido no que Taylor chama de arquivo, a fricção entre o arquivo e repertório que é evidente na montagem já pode ser encontrada no romance de Wolf. O livro é composto de um romance seguido de quatro ensaios intitulados: "Condições de uma narrativa". Esses ensaios meditam sobre a mítica profetisa dentro de seu contexto histórico, assim como sobre narrativas que esse contexto gerou. Esses ensaios preenchem uma função muito auto-reflexiva ao meditar sobre a identidade da autora e seu mundo político dividido. Da mesma forma, eles também abordam a dominação masculina na literatura e a necessidade de uma voz feminina que venha a contrabalancear isso. Assim como a intertextualidade do romance e a função alegórica de Cassandra é explicitada através desses ensaios, no romance não-linear o autor/narrador (às vezes) se confunde com Cassandra e assim, como apontou Heidi Gilpin, o leitor é engajado de forma mais ativa e performativa (375). Mas a tensão mais óbvia entre o arquivo e o repertório está na forma com que Wolf reescreve o arquivo canônico, tanto em termos de conteúdo como em termos formais. O próprio resgate da figura de Cassandra - aquela cujas palavras não mereceram a legitimização oficial oferecida pelo 'arquivo' (dentro das próprias narrativas míticas/literárias) significam um resgate do poder do repertório. A preocupação de Cassandra com a transmissão do conhecimento e sua consciência de que o acesso ao arquivo seria negado aos personagens femininos de seu tempo encontram no repertório de transmissões orais uma forma de manter a memória coletiva viva. Isso é exemplificado no momento em que Cassandra, sabendo que seus momentos finais se aproximam, implora a Clitmenestra: "Mande-me uma escrivã ou melhor, uma jovem mulher escrava com uma memória e voz poderosas. Ordene que ela repita para sua filha o que ela ouvir de minha voz. E que sua filha por sua vez possa passar isso para sua filha e assim por diante. Dessa forma, ao longo do rio de canções heróicas [masculinas] esse pequeno riacho também possa alcançar aquelas pessoas em lugares distantes e talvez mais felizes que vivem em tempos que virão". (minha tradução do inglês) (Wolf 1984:81).

[10] Embora a *Ilíada* de Homero não tenha representado os troianos como tão nobres quanto os gregos, os primeiros foram definitivamente tratados com simpatia. Um exemplo disso pode ser encontrado no livro 22, linha 475, no qual Andrômaca implora a seu marido Heitor para não participar da guerra.

[11] Essa versão do mito, que também é usada na peça *Helena* de Eurípides (412 AC) é atribuída ao poeta grego do sexto século, Stesichorus, e, na opinião de Heródoto, até mesmo Homero a conhecia.

[12] Me refiro a **Black Athena: the Afroasiatic Roots of Classical Civilizations (Atena Negra: as raízes Afroasiáticas das civilizações clássicas)** de Martin Bernal, que possui uma perspectiva afrocêntrica muito forte em relação ao assunto. Não estou sugerindo que os artistas teatrais a que me refiro estavam tentando aplicar essas teorias, primeiro porque isso não faz parte de sua metodologia, segundo porque referências africanas não têm destaque nessa montagem. O oriente que é fundido com o ocidente é aquele do oriente médio e do sudeste asiático.

[13] Fredric Jameson em seu importante livro **Postmodernism and the Logic of Late Capitalism (Pós-modernismo e a lógica do capitalismo recente)** aplicou o trabalho de Kevin Lynch sobre a percepção espacial em espaços urbanos, que sugeria que a alienação em uma cidade (a cidade planejada sendo o exemplo perfeito) era proporcional à incapacidade das pessoas de "mapear suas próprias posições ou a totalidade urbana". Jameson ampliou essa lógica para a dimensão política e global.

REFERÊNCIAS

Bernal, Martin. *Black Athena; **The Afroasiatic Roots of Classical Civilization***. London: Free Association Books, 1987.

Gilpin, Heidi. **"Cassandra: Creating a Female Voice."** *Responses to Christa Wolf; Critical Essays*. Ed. Marilyn Sibley Fries, 342-380. Detroit: Wayne University Press, 1989.

Jacobs, Karen. **"Speaking 'Chrissandra': Christa Wolf, Bakhtin, and the Politics of the Polyvocal Text."** *Narrative*. 9/3 (October 2001): 1-36.

Jameson, Fredric. ***Postmodernism and the Logic of Late Capitalism.*** Durham and London: Duke University Press, 1991.

Ói Nóis Aqui Traveiz. (peça:) ***Aos que Virão Depois de Nós: Kassandra in Process. Aos que Virão Depois de Nós - Kassandra in Process: O desassombro da Utopia.*** Porto Alegre: Ói Nóis na Memória, 2004.

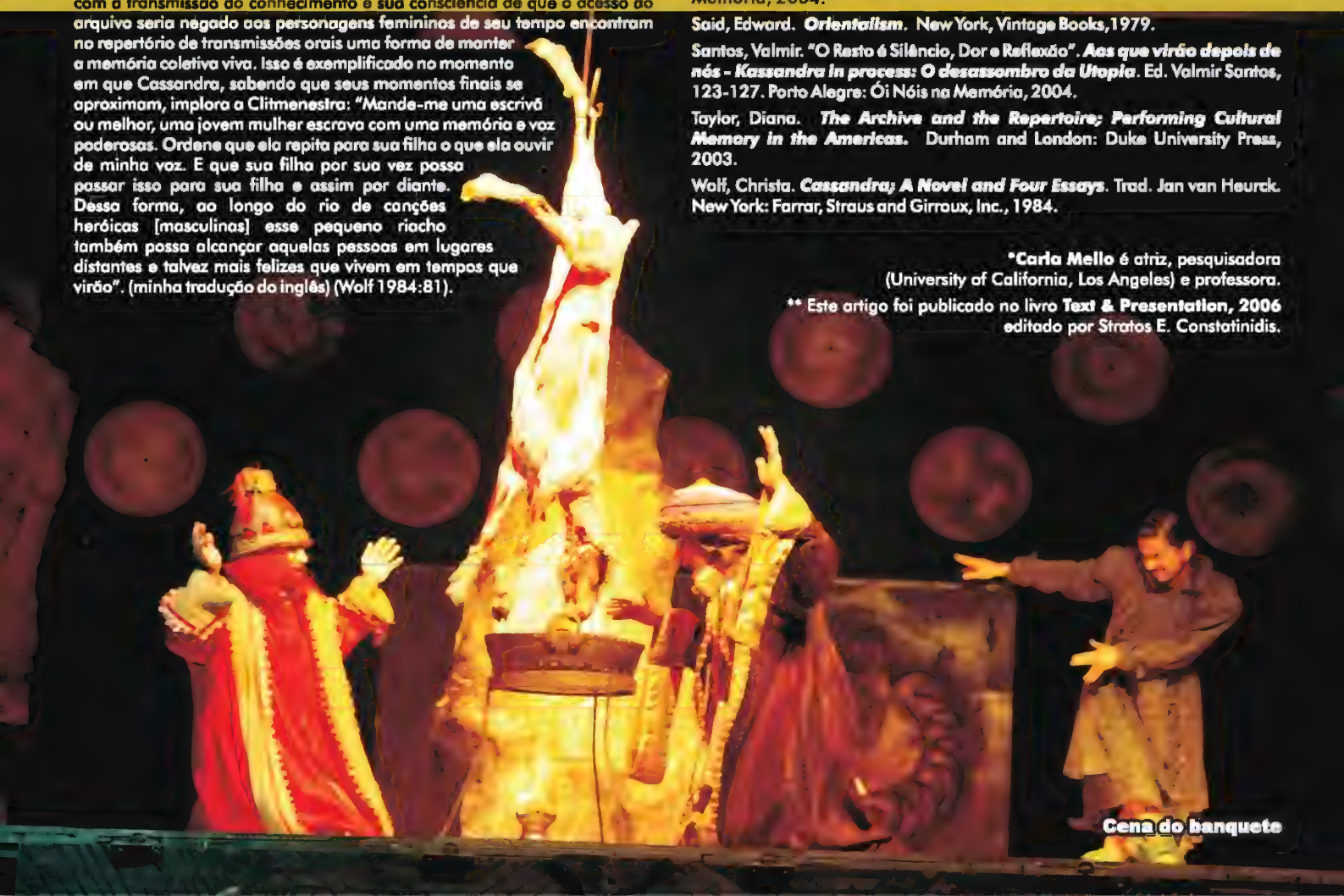
Said, Edward. ***Orientalism***. New York, Vintage Books, 1979.

Santos, Valmir. "O Resto é Silêncio, Dor e Reflexão". ***Aos que virão depois de nós - Kassandra in process: O desassombro da Utopia***. Ed. Valmir Santos, 123-127. Porto Alegre: Ói Nóis na Memória, 2004.

Taylor, Diana. ***The Archive and the Repertoire; Performing Cultural Memory in the Americas.*** Durham and London: Duke University Press, 2003.

Wolf, Christa. ***Cassandra; A Novel and Four Essays***. Trad. Jan van Heurck. New York: Farrar, Straus and Girroux, Inc., 1984.

***Carla Mello** é atriz, pesquisadora (University of California, Los Angeles) e professora.

** Este artigo foi publicado no livro **Text & Presentation, 2006** editado por Stratos E. Constatinidis.

Cena do banquete

A pedagogia da

"No ano passado, quando fiz teste para o DAD, a Marta Isaacson olhou para mim e disse: Tu és da Terreira, não é? Quando tu começaste a falar eu percebi que tu eras da Terreira. Vocês têm uma coisa (...) algo que a gente olha e sabe que vocês são da Terreira. Tem uma coisa que liga vocês."

TÂNIA FARIAS

A epígrafe, retirada de uma entrevista, realizada em 2000, da atuadora Tânia Farias ao ator e pesquisador Mauricio Guzinski sobre o processo de formação artística de Tânia Farias, dada inteiramente dentro da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz, abre o caminho para a compreensão do trabalho artístico-pedagógico deste coletivo, um dos mais importantes do Brasil.

A pesquisa teatral desenvolvida pelo Ói Nóis está calcada em três vertentes: o Teatro de Vivência, o Teatro de Rua e as atividades de ensino do teatro. Segundo Paulo Flores,

> "o teatro de vivência vai completar o teatro de rua que vai completar o trabalho pedagógico desenvolvido pelo Ói Nóis junto a comunidade de Porto Alegre, e cada um deles cumpre uma função importante e juntos é que eles dão a cara do projeto que hoje é o Oi Nóis Aqui Traveiz". (FLORES & FARIAS in TEATRO DE RUA EM MOVIMENTO, 2004, p. 98)

Nos anos de 1980 há uma intensificação das atividades do grupo no que tange ao ensino do teatro. Essa intensificação está relacionada ao processo de consolidação de uma linguagem teatral do grupo que necessitava de atores/atuadores com uma formação específica vinculada àquela linguagem, assim como uma ampliação de suas ações em comunidades. Silvana Garcia percebe que a correlação entre os objetivos políticos e estéticos dos Grupos influi na atenção destes objetivos com a formação teatral de seus membros (1990, p. 177).

Diversos projetos são desenvolvidos, entre os quais destacamos: Oficina de Experimentação e Pesquisa Teatral, Oficina de Teatro Livre, Oficina de Máscaras e Bonecos para Teatro (1985); Caminho para um Teatro Popular, Teatro Como Instrumento de Discussão Social e Teatro Sindical (1988); Oficina de Teatro de Rua (1995) e a Escola de Teatro Popular (2000).

Esses projetos estão voltados para o processo de aprendizagem teatral em vários níveis: a formação de platéia, o trabalho com não-atores e a formação de atores. Em todos verificamos uma presença do projeto estético-ideológico do Grupo que ultrapassa os limites estéticos da cena na busca de uma sociedade mais justa, por isto a preocupação com a formação do cidadão, com consciência político-social, encontra-se no mesmo patamar que a formação artística do ator. A compreensão da importância da arte na formação do indivíduo emancipado, como um instrumento capaz de atuar criticamente em prol da transformação, está presente em todas as ações pedagógicas do Grupo.

As Oficinas de Experimentação e Pesquisa Teatral e de Teatro Livre propiciam às pessoas, em geral, o contato com o fazer teatral, acreditando na necessidade e no potencial artístico de todo o ser humano. Para alcançar o estado próprio à liberação da expressão teatral, a Oficina de Teatro Livre desenvolve exercícios de relaxamento e concentração, aquecimento e jogos de envolvimento, passando, então, a improvisações e posterior discussão das atividades. Esta oficina tem como pretensão o comprometimento com a desmistificação e socialização dos processos artísticos, acreditando no potencial libertador do teatro e em sua necessária influência como fator gerador de autoconhecimento e maior consciência e atuação sociais. Comenta o ator José Carlos Carvalho:

> "Não existia a preocupação de formar grupo de teatro, montar uma peça ou mostrar técnicas para eles, e, sim, de passar coisas básicas do teatro que servissem para a vida, porque o jogo, a brincadeira, a improvisação instigam um

Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz

*Narciso Telles

questionamento que acaba mexendo com os valores de cada um. E era bem interessante, porque nas dramatizações se discutiam muitos assuntos que eles mesmos traziam." (ALENCAR, 1997, p.157).

Muitos participantes que iniciaram suas experiências teatrais nestas oficinas passaram a freqüentar a Escola de Teatro Popular, para um maior aprofundamento no trabalho de interpretação, algumas delas participando de montagens teatrais do Grupo.

A Oficina de Experimentação e Pesquisa Teatral objetiva descobrir novas formas de linguagem e elaborar encenações de intervenção social no cotidiano da cidade. Tal proposta surgiu da necessidade de experimentação e desmistificação da atividade teatral, enquanto especialidade de poucos, e da necessidade de discussão da própria realidade. Os atuadores trabalham contínua e sistematicamente na elaboração de improvisações coletivas que serão apresentadas em ruas e parques da cidade.

Para atingir seus objetivos, as oficinas mantêm uma profunda vinculação com a comunidade onde se insere. Essa forma de organização e de produção artística possibilita que questões locais e específicas possam ser tratadas e imediatizadas na cena. Assim como busca novas possibilidades na relação ator - espectador, no próprio modelo de espetáculo e interpretação e na forma de ocupação e criação de novos espaços cênicos. Verificamos, nas práticas pedagógicas, uma maior valorização do processo, não do produto; mesmo assim, existiam apresentações de esquetes e peças ao final das oficinas.

A ênfase no processo está vinculada a uma concepção pedagógica - Escola Nova - que se contrapõe à preocupação com a qualidade do produto, defendido mais arduamente pela Escola Tradicional. Na pedagogia teatral, tal discussão tem gerado inúmeros estudos por parte de especialistas que defendem a importância na conciliação entre processo e produto no aprendizado teatral.

Nessa perspectiva, o projeto busca trabalhar com os participantes um conhecimento teatral básico,

Festejando na Contramão
Exercício da Oficina de Teatro de Rua

incentivando-os a desenvolver: uma maior percepção da comunidade onde atuam, vivência de uma atividade artística que permite uma ampliação de suas capacidades expressivas e consciência de grupo, através de uma prática pedagógica onde o educando participa como agente ativo no processo de aprendizagem. O aprofundamento deste processo o levaria a tornar-se um novo membro do coletivo, num caminhar gradativo para o aprofundamento da linguagem teatral dos atuadores.

Nas experiências teatrais em comunidades, a comunidade torna-se avaliadora de todo o processo. É no momento que ela vê em cena suas aspirações coletivas e sentindo-se inserida no ato artístico, percebe sua importância. A continuidade de muitos projetos depende da aceitação pela comunidade que funciona como um incentivador para a permanência do projeto com a formação de grupos de teatro pela comunidade.

Lorcabodas
Exercício de conclusão da Oficina para Formação de Atores

Durante a entrada de campo – primeira fase de caráter exploratório do trabalho em campo – tive a oportunidade de participar e assistir a uma aula da Oficina Popular de Teatro promovida pelo grupo no bairro Restinga, periferia de Porto Alegre, ministrada pelo atuador Renan Leandro (atuador formado pelas oficinas do Ói Nóis). Durante a aula pude observar a estrutura didática de uma aula da oficina popular de teatro, sua forma de organização do espaço, de proposição/aplicação de jogos e exercícios. Os exercícios propostos fazem o sujeito pensar com o corpo, ou seja, provocam e proporcionam ao aluno a percepção das dimensões e expressividades que podem acionar corporalmente fora da lógica cotidiana de uso do corpo. É importante ressaltar que essas oficinas fazem parte de um amplo projeto – Teatro Como Instrumento de Discussão Social – que ocorre em outros bairros na cidade. Neste projeto, além da iniciação ao conhecimento teatral, os alunos estão re-descobrindo sua cidadania e redefinindo seu papel no seio da sociedade. Atualmente estas oficinas acontecem além da Restinga, nos Bairros Humaitá, Bom Jesus (Vila Pinto), Parque dos Maias, Morro da Cruz, Glória e nas cidades Guaíba (Bairro Ermo) e Viamão, da região metropolitana. Em cada bairro a Oficina de Teatro é ministrada por um oficineiro/atuador diferente. Ao término dos encontros, o grupo organiza a Mostra "Ói Nóis Aqui Traveiz - Jogos de Aprendizagem" no qual são apresentadas e discutidas as cenas/peças criadas e trabalhadas, promovendo o intercâmbio entre estas produções feitas, e fazendo parte integrante do cronograma das oficinas. Vários alunos da Oficina Para Formação de Atores e da Oficina de Teatro de Rua são oriundos deste projeto nas comunidades.

Em 2000 o projeto pedagógico do Ói Nóis Aqui Traveiz foi consolidado com a criação da Escola de Teatro Popular da Terreira da

Tribo. Localizada na sede do grupo a Escola de Teatro Popular, institucionaliza e fortalece as atividades pedagógicas já existentes com um projeto político-pedagógico e com disciplinas e conteúdos determinados. Conforme podemos verificar:

"A Escola de Teatro Popular desenvolve anualmente a Oficina Para Formação de Atores composta por aulas teóricas e práticas, com uma carga horária de 25 horas/aulas semanais, totalizando 1.300 horas/aulas. A Oficina Para Formação de Atores oferece 25 vagas, e a seleção dos oficinandos/alunos é realizada através de entrevistas e audições, sendo aberta a todos os interessados a partir dos 16 anos. Ao longo de dezesseis meses de oficina, o oficinando/aluno estará passando por um processo programado de desenvolvimento, cuja primeira etapa encontra-se organizada em torno do autoconhecimento (conhecimento do ator), passando, em seguida, para a etapa de reconhecimento (ênfase colocada no trabalho de construção de personagem), para o jogo teatral (ênfase na situação dramática) e, por fim, chegando à elaboração do produto estético: a encenação. Os fundamentos principais da Escola de Teatro Popular são a formação do ator, a interferência do artista no meio social, e a ética no desenvolvimento profissional. A formação do ator é desenvolvida nas áreas de Interpretação, Improvisação, Expressão Corporal, Expressão Vocal, Teoria e História do Teatro Ocidental, História do Teatro Brasileiro e História do Pensamento Político." (ESCOLA DE TEATRO POPULAR, TERREIRA DA TRIBO, RS, s/d)

Esta estrutura pedagógica que define os procedimentos de ingresso, horas/aula, etapas organizativas do ensino e os conteúdos abordados no processo de formação atorial, colocam-nos frente a seguinte questão: como um Grupo ao longo dos seus 30 anos de atividades propõem um projeto pedagógico extremamente estruturado?

Um caminho possível para a compreensão desta questão está na própria história do teatro ocidental no século XX. Stanislavski, Meyerhold, Copeau, Dullin, Lecoq, Barba, Gaulier, entre tantos outros, criaram espaços de ensino do teatro (teatro-escola, ateliê, laboratórios, centros) vinculados às suas concepções em torno da cena e do trabalho do ator. Estes espaços foram configurando um outro modo formativo, diferente da formação universitária que parte de outros pressupostos no que se refere à formação atorial (que podemos expandir para os demais ramos da criação e do ensino de teatro). Para Cruciani:

"numa época em que o teatro do presente vive como uma iminência do possível teatro do futuro, mudanças e transformações se tornaram institucionalizadas nas micro-sociedades teatrais. As escolas se iniciam para renovar o teatro, para colocar os alicerces do teatro do futuro e para ampliar as perspectivas do futuro do teatro". (in SAVARESE & BARBA, 1995, p. 26)

E complementa:

"essas escolas e aspirações pedagógicas não são nem pedaços nem momentos de crises, nem uma falta de criatividade artística, como se a inabilidade de criar espetáculos conduzisse ao ensino. (...) A experiência escolar é um fenômeno complexo: uma expressão orgânica de sua maturidade e criatividade artística e uma exigência lúcida feita pela sua poética." (in SAVARESE & BARBA, 1995, p. 27-28)

A análise empreendida pelo pesquisador italiano é aplicável no caso da Oficina Para Formação de Atores da Escola de Teatro Popular da Terreira da Tribo, que ao institucionalizar suas concepções e procedimentos de formação atorial do Ói Nóis, estabelece um espaço formativo "alternativo" para a formação universitária, e afinado com seu projeto teatral. Basta olharmos com atenção as disciplinas propostas para notarmos a articulação entre a formação técnica e a formação sócio-política deste atuador. Além dos conteúdos 'tradicionais' presentes na formação atorial, percebemos aqui a inclusão de uma disciplina que procura desenvolver a criticidade do atuador, por meio do estudo de diversas correntes do pensamento político, "relacionando-as com os processos históricos envolvidos na sua construção", e é ministrada por uma profissional da área da História convidada pelo grupo para esta finalidade.

Um outro ponto que merece destaque é a realização, como atividade formativa, dos Seminários que reúnem alunos da Escola, alunos das oficinas e artistas gaúchos, para discutirem com artistas-docentes-pesquisadores de outros Estados temas específicos relacionados à estética da Terreira. Desde sua fundação, já ocorreram os seguintes Seminários: "Teatro Aqui e Agora" (2000), "Cena Contemporânea: Política, Ética e Atuação" (2001), "A Presença do Ator" (2002), "DramaturgiaS – Um Olhar sobre as diferentes dramaturgias da Cena Contemporânea" (2002), "Cena, Paixão e Fúria Segundo Artaud" (2004), "Cena Política – Uma Abordagem Brechtiana" (2004), "Teatro de Grupo: Reinventando a Utopia" (2005), "Imagens da Revolução" (2006), "Ilhas de Desordem – O Teatro de Heiner Müller" (2006), "Diálogos Sobre o Teatro Contemporâneo" (2007) e "Cavalo Louco" (2007).

No Seminário "Teatro de Grupo: Reinventando a Utopia" tive a oportunidade de participar como debatedor e, juntamente com Amir Haddad, André Carreira, Ilo Krugli, Rosyane Trotta, Luís Carlos Vasconcellos, Sérgio de Carvalho e Antônio Guedes, discutir os modos de fazer/saber teatral desenvolvidos pelos grupos brasileiros, e sua relação com o 'mercado' e as políticas públicas para a cultura.

A participação neste Seminário, especialmente por sua articulação com o momento de pesquisa de campo, foi importante, pois aspectos relacionados às concepções e práticas artístico pedagógicas ocuparam, em vários momentos, a centralidade do debate e confirmaram questões que aqui apresentamos em torno do teatro de grupo e suas pedagogias, como, por exemplo, a vinculação do projeto estético e o projeto pedagógico e a prática do artista-docente dentro de um determinado coletivo.

Referências Bibliográficas

ALENCAR, Sandra. **Atuadores da paixão**. Porto Alegre: Secretaria Municipal de Cultura, 1997.

BARBA, Eugenio & SAVARESE, Nicola. **A Arte Secreta do Ator: dicionário de antropologia teatral**. São Paulo: Hucitec/ UNICAMP, 1995.

GARCIA, Silvana. **O teatro da militância**. São Paulo: Perspectiva, 1990.

GUZINSKI, Maurício. **Tânia Farias**: a presença de uma atriz não acadêmica. Porto Alegre, 2000. Monografia (Especialização em Teatro Contemporâneo). Instituto de Artes, UFRGS, 2000.

SILVA, Narciso L. Telles da (Narciso Telles). **Teatro de rua: dos grupos à sala de aula**. Rio de Janeiro, 2007. Tese (Doutorado em Teatro) Centro de Letras e Artes. Programa de Pós-Graduação em Teatro. UNIRIO, 2007.

Teatro de Rua em movimento: Seminários e debates. São Paulo: Tablado de Arruar, n.1, 2004.

***Narciso Telles** *é ator, pesquisador e professor de teatro.*

p e d a g o g i a

o coletivo LIVING

Rosyane Trotta*

As Domésticas
1985

para além do THEATRE

Entre o Ói Nóis Aqui Traveiz e o **Living Theatre**, grupo libertário que marcou o teatro dos anos 60, há diversas semelhanças, tanto no que concerne à ideologia quanto, e principalmente, à função do coletivo. O fazer teatral de ambos os grupos se coloca como antítese à lógica da produtividade que rege nosso tempo e à cultura individualista que rege nosso espaço.

Nos primeiros anos da década de 50, Julian Beck e Judith Malina alugaram um sótão em um bairro burguês de Nova Iorque para fazer um teatro. Não havia ingresso nem salários: a contribuição era voluntária e o grupo repartia a receita. Julian cuidava dos cenários, dos figurinos e da administração. Judith se encarregava do arquivo e em geral dirigia as encenações. O primeiro espetáculo no novo espaço ocupou um ano de ensaios.

Em 1955 a prefeitura limitou a fluência a 18 espectadores por sessão, o que fez com que se abandonasse a sala. O casal comprou o galpão de um antigo armazém e se lançou à obra sem empreiteiro, contando com a ajuda de cem voluntários, na maior parte artistas. Abandonaram suas outras ocupações individuais e decidiram viver de teatro – para isso, aderiram à bilheteria. A opção pela profissionalização e pelo teatro de repertório (o único na época nos Estados Unidos) transformou a falta de dinheiro no problema mais crônico do grupo. Mesmo com a casa cheia em espetáculos como *The Connection*, que faz 700 apresentações, e com doações particulares, o grupo não conseguia cobrir o déficit anual de 25 mil dólares, dos quais 20 mil em impostos ao governo. Julian Beck, em entrevista, afirmou que gastava 85% do seu tempo na busca de dinheiro. Recusados pela Fundação Ford e pelos Rockfeller, abriram mão do sistema de repertório para reduzir o número de atores e os gastos com a publicidade. Em setembro de 1963, Julian hipotecou móveis e o aparelho de ar condicionado para amortizar a dívida de 30 mil dólares junto à prefeitura. No mês seguinte chegou a ordem de despejo. Os atores decidiram não abandonar o lugar e travaram uma batalha que terminou com 25 pessoas presas e um processo contra Judith e Julian, condenados em maio de 1964. O grupo se transferiu para a Europa, onde encenaria os espetáculos mais marcantes de sua trajetória.

Assim como o **Living**, nos Estados Unidos, o Ói Nóis, nos seus primeiros anos de trabalho encontrou mais resistência do que aceitação. Nos anos pós-ditadura, ele representava uma ameaça à ordem e à moral. Mesmo nos anos 90, por maior que fosse o reconhecimento junto ao público e à crítica, sua postura contestadora, dentro e fora de cena, no discurso e na ação, na forma e no conteúdo, angariava restrições e dificuldades junto às instituições. Hoje, a Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz, com seus trinta anos de trabalho contínuo – espetáculos, seminários, publicações, oficinas permanentes e escola de teatro – representa uma exceção no país. A longevidade e a continuidade deste grupo o tornam referência primordial. Muito antes de entrar em circulação a contrapartida social e a democratização do acesso aos bens culturais, estas questões já eram contempladas em sua prática – por princípio ideológico e não por necessidade de inserção no mercado. Mas foi preciso que chegasse a era da 'inclusão social' para que seu trabalho finalmente encontrasse respaldo financeiro, embora o neo-liberalismo criador das leis de incentivo continue sendo atacado pelo grupo.

Enquanto no **Living** os atores recebiam salário e as dívidas que se acumulavam vinham dos impostos do governo americano, no Ói Nóis Aqui Traveiz as despesas de manutenção da sede, que sempre foram prioritárias, não permitiam a manutenção de salários e, frequentemente, nem mesmo o pagamento pelo trabalho realizado. Em outras palavras, os integrantes trabalhavam para que o grupo existisse. Esta postura permite considerar dois aspectos: a prevalência das instâncias artística e política sobre a relação profissional; a transmutação do projeto individual em projeto coletivo. É no processo de integração do indivíduo ao grupo que estes aspectos são elaborados.

Antígona - Ritos de Paixão e Morte
1990

Uma pedagogia do coletivo

Longo e diversificado, o processo de integração compreende diversas fases – oficinas, trabalhos de colaboração, substituições em espetáculos, participações técnicas... – até que fique evidente que há ali um desejo de participação contínua e uma afinidade com o projeto. Ao ingressar no grupo, o atuador do Ói Nóis Aqui Traveiz percebe uma série de funções sem ocupante, de necessidades não preenchidas. O maior desafio interno é gerar pessoas ativas e responsáveis, que consigam se ocupar de uma tarefa por inteiro, desde a percepção de sua necessidade até a execução, passando pelo planejamento e pela acomodação deste projeto ao funcionamento do todo. Uma tarefa simples como limpar uma sala necessita destas prerrogativas. Pergunto a Pedro Kinast sobre a questão que gera maior conflito interno. Ele responde que é a divisão de trabalho, uma vez que, por falta de ação dos atuadores, Paulo e Tânia concentram as tarefas de produção e administração, o que contraria o projeto de ampla coletivização. "É uma crise porque a gente não consegue sair disso" diz Pedro.

Também o **Living Theatre** se ressentia desta resistência dos atores a assumir o grupo. Segundo Julian Beck, na primeira vez em que ele e Judith Malina tocaram no assunto com seus parceiros, receberam como resposta que eles estavam satisfeitos com a divisão de trabalho e que preferiam ser apenas atores. Muitos anos mais tarde, o **Living** consegue ampliar consideravelmente a coletivização no que diz respeito ao processo criativo, mas os alicerces do grupo continuam sendo sustentados pela dupla Malina-Beck:

"'A comunidade' do **Living** é, de certa maneira, penso eu, o aspecto mais importante do nosso trabalho. É talvez, também, por agora, o aspecto menos perfeito. É mais um conceito do que uma coisa real. (...) Judith e eu nos esforçamos por desaparecer, por nos fundirmos na coletividade. Apagamo-nos pouco a pouco, como queríamos que o Estado o fizesse. (...) Queríamos chegar ao ponto em que o trabalho teatral fosse realmente uma obra coletiva. Judith e Julian continuam a ocupar um lugar central. Não se pode, portanto, dizer que tenhamos atingido o nosso objetivo." (Julian Beck em: BINER, Pierre. **O Living Theatre**. São Paulo: Forja, 1973, p.157)

Quando é dia de aula teórica da Oficina para Formação, Pedro limpa o escritório. Não é remunerado por isso: ele o faz porque acredita que deve oferecer boas condições às pessoas que estão se formando. Pergunto por que a limpeza não faz parte da grade curricular: afinal, os alunos recebem o curso de graça! Além disso, seria coerente com o funcionamento do grupo incluir no horário de aula os trabalhos necessários à existência do curso. A entrevista segue assim:

Pedro: "Eu acho que se tenta isso, mas não dessa forma."

Rosyane: "Depende também que as pessoas se ofereçam? Tem que ser espontâneo?"

Pedro: "Tem."

Rosyane: "Por quê???"

Pedro: "Porque senão é de cima pra baixo! (...) eu faço porque o outro diz e não porque eu acho aquilo necessário. (...) As pessoas da oficina sabem que eu troco os lixos, vêem o Paulo, que é professor deles, tirar o lixo e levar, vêem a ação. Tu vai percebendo as coisas na ação."

Este pequeno exemplo mostra a ética que embasa as relações do grupo e o próprio motivo de sua existência. O objetivo do Ói Nóis é que as pessoas se apropriem daquele lugar e queiram contribuir para passar adiante sua experiência. Cada vez que um aluno ou um integrante toma a iniciativa, está ali a vitória do companheirismo e da cooperação. Faço o mesmo questionamento a Tânia Farias.

> "Pra nós é super importante que a pessoa que vá fazer isso esteja fazendo porque ela entendeu que aquilo é importante na vida dela e que se ela fizer aquilo outra pessoa poderá ter essa mesma experiência maravilhosa. Ela vai fazer e talvez ela fique ali, naquele grupo, naquele lugar, querendo construir esse projeto junto. Se eu obrigar, todo mundo vai fazer, e talvez ninguém entenda porque tem a imposição. Eu acho que entra o como é que tu imaginas que seria mais legal o mundo e as pessoas." (Tânia Farias)

O mais importante não é que o espaço seja limpo, mas que limpar seja um gesto de apropriação. Em lugar de estabelecer regras, o grupo investe na formação do indivíduo e na construção do coletivismo. Pode-se dizer, em relação a este aspecto, que o grupo gaúcho vem construindo o caminho para a concretização do projeto de coletividade que partilha com o **Living**. Assim como na Terreira da Tribo, os atores que ingressavam no **Living Theatre** eram na sua maioria jovens e amadores: não haviam escolhido o teatro como carreira, não vinham de escolas de interpretação, não tinham como objetivo ingressar em companhias profissionais. Para os fundadores do grupo, este aspecto era importante para obter uma cena livre das formas convencionais da ficção teatral, com atores dispostos a buscar a expressão em um lugar mais oculto de si mesmos. Na Tribo, esta liberdade engloba aspectos que vão além do teatro e da expressão pessoal, a autoria vai além da interpretação e da área cênica, além dos bastidores e do urdimento, além da produção e do espetáculo, além inclusive do teatro. Mas tudo isso em uma ordem inversa – da pessoa e do grupo para o ator e a cena.

Embora o indivíduo seja primordial, o grupo não se identifica por eles, mas por uma idéia que atravessa as pessoas e o tempo. A visão parece a princípio paradoxal. Os entrevistados do Ói Nóis muitas vezes empregam o nome do grupo como se ele tivesse uma materialidade independente dos indivíduos. O trabalho dos atuadores consiste em dar a sua contribuição pessoal a uma 'idéia' (termo recorrente); eles não trabalham para si mas para o grupo, conceito que ultrapassa os limites do teatro.

> "... a gente está junto porque tem uma coisa que nos faz estar junto, tem uma proposta que é maior. (...) sempre teve uma rotatividade muito grande, e sempre vai ter, porque é uma proposta que te exige demais. Ou tu te entrega para a história, ou tu não consegue segurar a onda." (Renan Leandro)

> "A idéia é clara e ao mesmo tempo grande, pra tu pegar e estar sempre fazendo da tua vida o diálogo intenso que a idéia sugere. Às vezes tu não tá muito a fim, quer sossegar um pouco, se conforma com algumas coisas. É uma falha do ser contínuo." (Clélio Cardoso)

> "Você sabe que isso aqui é importante. Mas que importância vai ter pra ti é tu que vai dizer. E como tu vai te tornar importante aqui. Importante, não insubstituível. Como o Pedro (...), a história vai continuar com ele, (...) a história, o Ói Nóis Aqui Traveiz, o teatro... que é maior do que o Paulo, que é maior do que a Tânia, que é maior do que eu. Que é o que é mais importante." (Edgar Alves)

A 'história', a 'idéia', a 'proposta' são termos que sintetizam a extensa plataforma dos objetivos do grupo, que resiste à rotatividade. As pessoas aderem à idéia e, no seu exercício, elas se relacionam com as demais em diversos níveis – da identificação à incompatibilidade. As pessoas são transitórias, enquanto a idéia é perene. No Ói Nóis Aqui Traveiz, a palavra 'coletivo' tem uso substantivo. Não apenas a criação, a direção e a gestão são coletivas como o sujeito de todas as áreas e atividades é o coletivo, que se constitui dia a dia, por uma qualidade de interação entre as pessoas que possa fazê-las criar uma unidade a partir das diferenças.

> "Todo o tempo tu entra em conflito contigo mesmo e com o outro. (...) tu tem sempre que pensar como ajudar o todo e ao mesmo tempo contribuir com a tua parte, e como às vezes o coletivo é diferente de ti e tu tem que aceitar. Fora daqui da Terreira eu não me colocava a questão de como pensar coletivamente (...) como tu ser responsável por uma coisa, contar com o outro, o outro contar contigo. E ao mesmo tempo tu saber que o outro vai te falar quando achar que tu fez errado e tu vai poder falar pra ele (...)." (Marta Haas)

É na íntima relação com o outro que o sujeito se transforma e este processo faz a substantivação do coletivo. A autoralidade dos atuadores não emerge de uma relação estreita consigo mesmo, uma vez que o artista, antes mesmo de sê-lo, representa uma idéia que o ultrapassa e que medeia a sua condição de criador. Pergunto a Marta se ela não sente que se anula como indivíduo em um trabalho que prioriza o coletivo, em um grupo mais velho que ela.

> "Não, muito pelo contrário. Eu acho que encontrei um lugar aqui em que eu sinto que eu posso ser eu mesma. Eu posso expressar aquilo que eu penso, (...) é o lugar que possui uma idéia com a qual eu me identifico, que eu acho que é o mais importante, o modo de fazer teatro, o modo de se posicionar diante do mundo..." (Marta Haas)

Tânia Farias entrou no grupo em 1995 e desde o início agregou outras áreas à sua criação de atriz, principalmente figurino e programação visual. Nos primeiros espetáculos, assinou os figurinos e, anos mais tarde, mesmo continuando a atuar nesta função, deixou de assiná-los. Na entrevista, detenho-me nesta questão. Tânia explica que vem de uma família com poucos recursos. A mãe trabalhava fora e sustentava a casa. Quando tinha uma sobra, comprava retalhos e costurava roupas de boneca para a filha. Tendo se tornado órfã, fazer figurinos teve para ela um sentido de se religar ao passado. Assinar o trabalho naquela época fazia sentido. Pergunto por que ela deixou de assiná-los – e a resposta fala mais uma vez sobre a relação entre a transformação individual e a substantivação do coletivo.

"... mesmo a tua idéia que deu origem àquilo, ela acontece no teu contato com o outro, na possibilidade que tu tem de ficar o tempo inteiro assistindo o que o outro está fazendo. E o outro, o que ele propõe, alimenta a tua criatividade, assim como tu faz isso, o tempo inteiro. E da mesma maneira que isso acontece na cena, isso acontece no resto dos elementos do teatro. (...) o que as pessoas fazem me sugere imagens de vestimentas, de máscaras, de cores. E quando eu jogo isso pras pessoas e elas jogam outras coisas pra mim, e a gente vai discutindo, vai conversando e de repente vai experimentando, aquilo vai se tornando real e se transformando, já não é mais a minha idéia, já é uma idéia que é de todo mundo. Eu entendi isso. Eu acho que eu experimentei um processo de aprendizagem nesse aspecto. Mesmo." (Tânia Farias)

Mas este aprendizado não se passa adiante. Se um novo integrante chegar, assumir um trabalho e quiser assiná-lo, o grupo não o impedirá, não procurará dissuadi-lo e, de fato, ninguém achará imprópria a assinatura. A tensão entre indivíduo e grupo, presente em muitos momentos, não se manifesta neste campo. Se existe a assinatura coletiva de funções artísticas predominantemente encaminhadas por uma ou duas pessoas, ela não é uma regra do grupo. As fichas técnicas dos espetáculos mostram que inúmeras vezes os atuadores assinaram suas criações e outras tantas vezes convidaram especialistas para assumir determinada função. Não há conflito em torno deste assunto, em que prevalece a livre decisão. Para Tânia Farias, assinar pode fortalecer o indivíduo.

"Eu acho que isso é legal, isso reforça as pessoas. E acho que o coletivo é feito dessas pessoas: quanto mais fortes elas se sentirem, melhor será. (...) Porque são de fato elas que estão levando. Sou eu que vou fazer aquela oficina, eu que vou estar acompanhando aquele ensaio. Mas eu sempre vou fazer questão de ser a Tânia Farias do Ói Nóis Aqui Traveiz. Eu nem vou te dizer que é a minha escola - eu já te disse isso, tu sabe bem - é a minha constituição como pessoa." (Tânia Farias)

Há uma reciprocidade no vínculo que se estabelece entre o indivíduo e o grupo, de tal forma que autonomia e colaboração caminham juntas. As pessoas são incentivadas a conceber e propor projetos e ações, que terão o apoio do grupo, independentemente de quantas cabeças envolva, da relação custo-benefício ou qualquer outro aspecto pragmático. Mas aquele que propõe precisa se responsabilizar pelo trabalho. "tu vai correr atrás?, tu vai segurar a onda?, porque tá em aberto e as pessoas vão te ajudar", diz Renan Leandro. Neste sentido, é possível dizer que o Ói Nóis encontrou uma pedagogia para a formação do coletivo, nos termos idealizados por Judith Malina e Julian Beck:

"Nós queríamos que esta comunidade funcionasse verdadeiramente como uma associação anarquista. Quando falamos de liberdade, queremos dizer que é preciso criar uma sociedade em que a coletividade não seja sacrificada ao indivíduo e em que o indivíduo não o seja à coletividade." (Julian Beck, idem, p.157)

Para atingir este objetivo, o Ói Nóis construiu, ao longo dos últimos anos, uma subjetividade coletiva que perpassa todos os integrantes do núcleo central do grupo e que ultrapassa sem dúvida, e em muito, a singularidade do casal Flores-Farias. Um dos princípios fundamentais para a elaboração desta subjetividade é o papel do conflito como termômetro da relação entre diferença e liberdade.

O papel do conflito

Carla e Sandro se conheceram no Ói Nóis, por volta de 1997. Era um momento de crise: a Terreira estava sendo expulsa do imóvel que ocupara por mais de dez anos, na Cidade Baixa, bairro de movimento intenso, de bares e uma considerável população de rua. Naquele momento, a Oficina de Teatro Livre era oferecida três vezes por semana e servia também para aglutinar pessoas que se juntassem ao movimento pela permanência do grupo no local. Paulo Flores não fazia restrição de qualquer espécie àqueles que procuravam a oficina, que naquele período teve a participação de quatro meninos de rua. Carla entendeu ali a relação entre liberdade e diferença:

"Que bom que a gente pensa diferente, que bom que a gente lida com essas diferenças. Eu não estou fechada, então vem me convencer! Mas vem me convencer diariamente, na discussão, no corpo, na improvisação. Onde é que está esse espaço da real liberdade? É dentro do entendimento de que a gente é diferente mesmo!" (Carla Moura)

Este depoimento sintetiza o pensamento com que o grupo reveste sua prática e a pedagogia das oficinas: se a liberdade consiste em dar espaço às diferenças, a aceitação não pode ser passiva e deve vir pelo confronto, pelo embate das idéias, da ação e da criação. Não há hierarquia entre o oficineiro e o aluno uma vez que a distinção entre certo e errado, entre bom e ruim, entre belo e feio varia de acordo com o olhar. Em caso de discordância entre os alunos, os coordenadores não procuram atenuar o conflito, eles ora observam ora colaboram para aprofundar a divergência. Pergunto a Pedro se esta prática não gera a possibilidade do descontrole, do atrito emocional. Ele me responde, sorrindo, que há sim esta possibilidade. "E você acha isso divertido", eu entendo. "Eu acho bom, eu acho bem bom", ele confirma. Para os atuadores, o conflito sinaliza envolvimento, dinâmica, liberdade e franqueza. Carla faz afirmação semelhante: "nós nos propomos ao atrito, a gente não fica fingindo que não pensa coisas".

Portanto a solução do conflito não tem outra via senão o debate que, acreditam eles, leva à identificação do ponto

original da divergência. Quando os debatedores permanecem andando em círculos, quando a afirmação e a discordância se repetem sem sair do lugar, interrompe-se o diálogo e adia-se sua continuação, na espera de que algum elemento novo desloque a discussão. Pergunto a Marta se não há ninguém que, por sua função ou habilidade, solucione o conflito e ela, depois de responder que não, complementa:

> "A gente escuta muito mais o Paulo, que é uma pessoa que tem uma experiência maior. Escuta assim: se a gente não sabe o que fazer, na maioria das vezes ele tem uma idéia. Mas é uma coisa de as pessoas acatarem ou não." (Marta Haas)

Da mesma forma que não existe hierarquia estabelecida pela função que um integrante ocupa, também não se considera que a reflexão proposta por alguém com mais tempo de grupo seja a princípio mais valiosa do que aquela emitida por um recém-chegado. Também neste caso valoriza-se a diferença entre as duas situações e a diversidade de pontos de vista que ela pode proporcionar. Carla Moura reconhece que, em certos momentos, a experiência faz falta e que frequentemente se aflige diante da postura dos mais antigos, que poderiam encurtar o caminho da discussão, de não interferir. Ao mesmo tempo, ela entende que "a coisa tem que seguir o curso do tempo, da vivência, dos acontecimentos que só acontecem na prática, não tem nada que alguém possa dizer" e, neste sentido considera que a capacidade de não colocar os próprios conhecimentos à frente da experiência do outro necessita "de uma generosidade sem tamanho".

Fim de Partida
1986

Não é fácil para o indivíduo suportar o coletivo, de tempo lento, estrutura complexa, pesada mobilidade. Não é fácil para coletivo suportar o indivíduo, de comportamento tirânico, instabilidade emocional, egoísmo inerente. Na Terreira da Tribo, a falta de hierarquia e definição de funções potencializa o conflito entre as duas instâncias.

> "A gente às vezes passa períodos de desentendimento, de dificuldade. E não é três semanas e passou. Às vezes pode chegar a seis meses. (...) o difícil é aguentar, é segurar as pontas, porque quando dá atrito, dá atrito, e a nossa vontade é mesmo de chutar o balde e dizer 'tchau, gente, vou embora, vou ser datilógrafa, vou dar aula de história, vou fazer qualquer coisa, mas não quero mais estar aqui'. E isso aconteceu algumas vezes." (Carla Moura)

Os atuadores estão em permanente trabalho, externa e internamente, consideram-se artistas e seres humanos incompletos cuja força vem da cooperação e da construção em grupo. O princípio segundo o qual tudo está em processo contínuo faz com que as oficinas sejam um lugar de formação para o próprio atuador.

> "Aprendizagem não é uma coisa que tu leva pras pessoas, tu não dá nada pra ninguém, tu constrói. E tu constrói junto, com o que a pessoa também tem. (...) isso é importante pra gente se discutir com o que a gente está fazendo." (Tânia Farias)

> "Esse é um lugar que aglutina pessoas diferentes. (...) eu, na minha vida cotidiana, não encontraria estas pessoas e não poderia aprender tudo o que eu aprendo com elas." (Marta Haas)

Podemos concluir que as diversas instâncias de trabalho do grupo – ética, estética, pedagogia, técnica – são orientadas pelos mesmos princípios unificadores. O objetivo do processo criativo – e, também, do grande processo de constituir-se como grupo e como pessoa – reside na transformação. O método desenvolvido consiste em reunir as diferenças e colocá-las diante da necessidade de convergir. O conflito resultante é o que move, cria e transforma.

É possível então afirmar que, como o **Living Theatre**, o Ói Nóis Aqui Traveiz se baseia em um modo coletivo que se exerce para além da criação de espetáculos. Enquanto busca, na cena, o teatro que quer fazer, o grupo constrói, no dia-a-dia, o teatro que quer ser. Diferentemente da obra, que tem um trajeto definido e finito, o 'ser coletivo' se prolonga no tempo e no espaço como subjetividade em permanente produção. Seu projeto ético-político propõe um outro modelo de sociedade, em que a participação possa dispensar a centralização. No **Living**, até meados dos anos 60 este projeto ainda estava em construção, principalmente no que diz respeito à autonomia dos integrantes, o que afetava o processo artístico:

> "Pensamos que os atores podiam tornar-se muito mais criativos do que são. Mas é preciso que eles aprendam a falar, a comunicar: alguns atores, por exemplo, têm o hábito de se dirigir a outros atores de uma maneira de que só pode resultar hostilidade. É preciso, pois, mudar-lhes o tom. Eliminar toda a manifestação de autoridade." (Julian Beck idem, p.156)

Segundo Beck, a hostilidade nasce da competição, que motiva o julgamento do outro. O **Living** procurou minimizar este problema, endêmico na maioria dos grupos, inserindo a idéia de comunidade, que dilui a estrutura piramidal dos coletivos e, assim, todos os ritos que advêm da necessidade de auto-afirmação. No Ói Nóis Aqui Traveiz, esta questão parece ter sido superada pela coletivização das práticas artísticas, pedagógicas e técnicas, que constrói a auto-estima pelo desenvolvimento das potencialidades individuais. Deste ponto de vista, é possível dizer que o grupo brasileiro levou adiante a concepção iniciada pelo grupo americano – e, mais do que isso, efetivou em seu cotidiano uma idéia que, nos anos 60, era apenas idealização.

A luta do **Living Theatre** pela preservação de seu espaço e o processo judicial contra Julian e Judith, que motivou a transferência do grupo para a Europa, se assemelha muito ao processo que culminou com o fechamento da sede da rua José do Patrocínio, há dez anos atrás. No ano de 1994, escrevi um documento para me juntar às centenas de pessoas que pediam espaço para a Terreira da Tribo. O ano de 2008 começou com uma boa e emocionante notícia: o Ói Nóis vai ter finalmente uma casa. Ela ainda está nos sonhos, mas já tem lugar marcado no chão. Demorou tanto. Mas chegou o tempo de fazer história.

** Rosyane Trotta é encenadora, pesquisadora e professora de teatro.*

"A Missão" do signo teatral

"uma missão da qual ele tem que desistir para que outros continuem o seu trabalho"

Stephan Baumgärtel*

Um teatro que se compreende como político está numa situação paradoxal: como toda a arte e ação estética, este não é uma ação política direta, mas é concebido como parte de uma prática política. Prática esta que não é pragmática, mas simbólica, agindo sobre o imaginário, o sensorial e o emocional dos espectadores e atores. O teatro obtém a sua capacidade e liberdade específica de agir sobre estes aspectos da existência humana exatamente por prescindir da ação direta, da interferência direta. Esta desistência possibilita a configuração de um campo aberto de imaginação em que cada espectador pode entrar não de forma arbitrária, mas específica, trazendo a sua experiência histórica e individual. Isto faz que o/a espectador/a possa experimentar o seu encontro com o texto espetacular da encenação como um diálogo e não como uma imposição pragmática de posições ideológicas. No entanto, toda encenação tem uma posição ideológica e quer engajar o espectador num diálogo com esta posição.

Esta dialética entre engajamento simbólico e desistência pragmática me lembra da fala da figura do Marinheiro em *A Missão* de Heiner Müller. Este personagem, entregando uma carta do morto revolucionário Galloudec para o antigo companheiro de luta Antoine, diz: "Não sei o que havia de tão importante para ele na carta. Alguma coisa a ver com uma missão. Da qual ele tem de desistir, para que outros continuem o seu trabalho" (35). O teatro, para mim, é esta carta, e os participantes da encenação, atores e espectadores, devem, no ato de realizar e presenciar a encenação, refletir sobre a sua relação com os personagens do texto e da encenação. Podemos prolongar a metáfora e dizer que o encontro entre atores e espectadores assemelha-se, no teatro político de Heiner Müller, à entrega da carta e o pedido de continuar o trabalho. Esse encontro configura a *Lembrança de uma Revolução*, como afirma o subtítulo do texto.

Quero falar, portanto, da forma como esta encenação de *A Missão* pela Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz configura este encontro, partindo de alguns momentos chaves que me servem para efetuar uma breve reflexão sobre a proposta da vivência teatral da Tribo, suas possibilidades e aporias. Isso implica, concretamente, em analisar como a encenação faz com que os/as espectadores/as se percebam como participantes de um encontro não só estético, mas social. Em outras palavras: como é que a encenação cria um significado social e político do arranjo espetacular? Qual é este significado nesta encenação?

O paradoxo da prática simbólica é mais agudo no teatro do que nas outras artes, como pintura ou literatura, pois nessas, a situação da recepção não é predominantemente a de um encontro entre pessoas. O teatro vive o desafio de como configurar o encontro entre ator(es) e espectador(es) de modo que o simbólico e o pragmático, o conceito e a materialidade, se cruzem neste encontro. É típico para o teatro burguês que a dimensão pragmática, a existência real de ator e espectador no mesmo espaço, não se realize e ceda lugar à dominância do personagem e da ficção. Mas mesmo quando a forma dramática do teatro burguês fez de tudo para que o espectador se entregue de forma sonâmbula à ficção dramática (lembro da frase maravilhosa de Denis Guenoun que disse, em **O Teatro é Necessário?** (74), que o espectador burguês se abriga no imaginário), o fez pensando na eficiência deste arranjo para a educação sentimental e cívica dos seus espectadores. Para um palco entendido como um púlpito, esta relação é a mais adequada. Mas na nossa sociedade do espetáculo (Guy Debord), a função principal do teatro talvez não seja mais aquela de criar uma identidade coletiva, senão de problematizar o lugar do espectador perante o espetáculo e dentro dele, seja ele político ou teatral. Em vez de criar uma identificação com um imaginário da peça supostamente homogêneo, o teatro contemporâneo procura traçar o seu lugar específico na sociedade contemporânea ao criar outros laços sensoriais, afetivos e intelectuais entre os participantes da encenação. Laços formados mais por choques perceptuais, por choques entre vários tipos de discurso do que através da criação de uma posição imaginariamente e ideologicamente homogênea. Vale lembrar de que um diálogo é o encontro desestabilizador de dois logos. Este é a dupla herança da junção das peças didáticas de Brecht com o teatro das rupturas psíquicas de Artaud que influencia profundamente a dramaturgia de Heiner Müller. A Tribo, embora claramente comprometida com uma opção militante de teatro político, partilha desta herança, e a vivência que se constrói na sua esteira é uma produção e recepção teatral marcada de tensões: as forças do político e do sagrado, do indivíduo e do coletivo, da dor e do prazer, do ato libertador e do ato traidor. Em *A Missão*, não só os personagens do texto de Heiner Müller, mas também os atores e espectadores na Terreira passam a conviver com a simultaneidade psíquica destas forças. Como é que a encenação torna perceptível esta simultaneidade e expõe para o/a espectador/a a sua cumplicidade com os acontecimentos? Como é que ela marca a posição do espectador como problemática?

Para isso, a encenação precisa marcar esta cumplicidade, distanciar a atenção do espectador da sedução exercida pela presença física dos atores e do ambiente, seus cheiros e sua materialidade, e mais do que isso, problematizar esta sedução. Neste contexto, a cena de espera na sala do banquete ganha toda a sua força semiótica. Depois de presenciar uma cena de dança ao ar livre que remeteu em seus ritmos e movimentos às origens africanas da população de Jamaica, o público foi conduzido para uma sala em que se encontra uma longa mesa cheia de pratos e frutas. Ali, acompanhado por uma música galante de estilo neo-clássico, o público se tornava na sua imobilidade parte do cenário. Dentro do espaço, é mais do que um grupo de observadores. Faz parte de um ritual social, o banquete dos opressores, o estilo de vida dos colonizadores. Naquela ocasião que presenciei a encenação, alguns membros do público tinham visivelmente vontade de comer uma das frutas da mesa, resistiram um pouco e finalmente começaram a beliscar uma maçã, descascar uma banana. Um casal começou a dançar ao redor da mesa no compasso do minueto musical. Em outras palavras, aqueles que participaram da cena se mostraram coniventes

Cena Teatro da Revolução
com os bonecos de Danton e Robespierre

com o arranjo do banquete. Conscientemente ou não, eles assumiram a posição do senhor colonial, desfrutaram dos seus privilégios, foram coniventes com o sistema de poder social. Na sequência das cenas, a proposta da vivência teatral faz com que o público assuma e se identifique com várias posições de poder: batendo o pé no ritmo da batucada dos escravos e, em seguida, participando do banquete dos opressores. Mesmo sem um distanciamento crítico do tipo brechtiano, a configuração da cena permitiu, para quem estava aberto a perceber, que a vivência identificadora com as imagens e a materialidade da encenação é oferecida e simultaneamente problematizada dentro do regime semiótico da própria encenação. A estratégia do teatro burguês de criar uma identificação com o mundo simbólico não é francamente rejeitada. Ao contrário, a materialidade da cena trabalha em boa parte nessa direção também. No entanto, na sequência das cenas, ela permite uma heterogeneidade de reações emocionais e sensoriais por parte do público que torna problemática a identificação do espectador burguês tradicional que busca construir o imaginário do palco como um signo homogêneo e, em última análise, como representante de um ideal.

Para entrar nessa identificação conflituosa com a cena, nem era preciso uma participação ativa por parte do público. Bastava encontrar-se neste espaço e perguntar-se: Por que estou aqui? Por que não está acontecendo nada? – Ah, porque o que está 'acontecendo' somos nós, os participantes espectadores. Nós estamos 'atuando' como figurantes! Agora somos os colonizadores brancos que sentam nesta mesa e comem as frutas tropicais colhidas pelos escravos. Mas de que 'agora' estamos falando? De 1794, de 1800 ou de 2008? Para a cena do banquete podem existir outras razões cênicas, mas esta me parece a mais consistente, uma vez que o texto de Heiner Müller não configura estas duas cenas.

Se na cena do banquete o público pode ser compreendido como um tipo de figurante, e desta forma indagado sobre a sua posição acerca da divisão do poder sócio-político, na cena Primeiro Amor ele é dirigido a assumir uma posição de voyeur. Nesta cena, o espaço cênico assemelha-se a uma enorme caixa, em cujo fundo acontecem as cenas relacionadas com as ações dos revolucionários, enquanto o público é posicionado no canto superior da caixa, cerca de três metros acima do chão. O público encontra-se na mesma altura do personagem Primeiro Amor, enquanto as cenas da revolução, a disputa entre SASPORTASROBESPIERRE e GALLOUDECDANTON, se realizam no chão da caixa, recriando a atmosfera da 'prisão da revolução' do qual o texto fala. Durante a disputa, os dois revolucionários, observados pelo personagem Debuisson, jogam bola com as cabeças um do outro, e os/as espectadores/as acompanham a briga como a briga entre jogadores de futebol ou gladiadores romanos. O visual dos figurinos, idênticos em forma e cor, é rígido e gracioso ao mesmo tempo, devido à surpresa de ver os revolucionários perderem a cabeça, induzindo um clima de diversão. O espetáculo da revolução é grotesco, permeado pelo ódio e a inveja, mas os espectadores recebem a sua dose de diversão, bem no espírito da

A Missão - Lembrança de uma Revolução
Cena do banquete na casa colonial

musiquinha infantil alemã que GALLOUDECDANTON cita no final: "NA FLORESTA UM HOMENZINHO/ ESTÁ MUDO E PARADO/ USANDO UM MANTINHO/ DE PÚRPURA PINTADO". Agora, como é que a encenação introduz um incômodo? No meu ver, é através da presença de Debuisson e do personagem Primeiro Amor. Na mesma altura que este personagem, o público presencia o solilóquio desse amor, direcionado a um Debuisson debilitado, revolucionário exausto e prestes a abandonar o seu segundo amor, a revolução, em troca dos favores e prazeres do seu primeiro amor, metaforizado no sangue azul que pulsa pelo coração (vazio!) dela, isto é: Debuisson se defronta, induzido pela sedução triunfante do Primeiro Amor, com o impulso de regressar ao estado pré-revolucionário e se entregar aos prazeres dos privilegiados, à visão do Primeiro Amor de que a divisão do mundo em privilegiados e explorados é a divisão natural. Em termos de espaço, o público encontra-se na posição elevada do Primeiro Amor e observa Debuisson três metros embaixo deitado no chão. É da 'nossa' posição que o Primeiro Amor fala para Debuisson.

Heiner Müller conhecia bem a mistura de asco e prazer em relação à vida dos privilegiados, uma vez que ele mesmo era um deles. Em Hamlet Máquina (31), ele escreve com forte tom autobiográfico: "Na solidão dos aeroportos Eu respiro aliviado Eu sou/ Um privilegiado O meu nojo / É um privilégio/ Protegido por muralhas". Mas ele escreve também nesse texto: "Na platéia, os cadáveres de doentes de peste empalhados não mexem mão alguma. Vou para casa e mato o tempo, de acordo / com o meu indiviso ego. Televisão. A nojeira nossa de cada dia nojeira." (30). O olhar que esta cena de *A Missão* configura, é o olhar voyeurista, em frente da televisão: distante, observando um espetáculo, um acontecimento que não é meu. Mas, ao mesmo tempo, ela problematiza este olhar ao alinhá-lo com a posição feudal do Primeiro Amor, e colocar no campo da visão simultaneamente os três revolucionários com os seus destinos e atitudes conflitantes. Resulta disso uma impossibilidade de identificar-se com a cena de uma forma a construir o 'indiviso ego', o ego burguês e a posição imaginária almejada pelo drama burguês para o seu público. Para os/as espectadores/as, a cena como um todo constrói um olhar dividido, cheio de tensões. Dentro dessa lógica das cenas que subverte a identificação por parte do/a espectador/a na medida em que a materialidade da cena a instiga, é consequente que a próxima cena do Homem no Elevador transforma a estrutura voyeurista em uma relação mais direta e intimista. Ela confronta o indiviso ego burguês com aspectos geralmente recalcados da sua realidade cotidiana: a sua relação com o centro institucionalizado do poder burocrático na sua própria sociedade bem como a realidade miserável e ameaçadora das populações do Terceiro Mundo.

O procedimento alegórico da intertextualidade de Heiner Müller encontra seu equivalente cênico na construção de momentos como este. E quando no final do espetáculo, o público sai da Terreira em silêncio, sem mexer mão alguma, porque o aplauso fica difícil de realizar quando se sai com o ego impregnado de divisões, de dúvidas acerca da própria posição. Aplaudir seria como enterrar as dúvidas e as dores. Mas o silêncio é concentrado, atestando desta forma, que esta configuração cênica do encontro entre encenação e espectador/a é

"Algum dia O OUTRO virá ao meu encontro,
o antípoda, o sósia com o meu rosto de neve.
Um de nós sobreviverá."

prazerosa no sentido de preencher uma necessidade psíquica: a carta foi entregue. Mas, aplaudir nesta situação seria como uma afirmação de que o trabalho já fosse efetivado com a encenação, ao passo que o discurso do texto e da encenação impede esta afirmação romântica. Ele ainda está por ser realizado. O desafio social sobrevive ao sucesso estético.

De fato, este sucesso depende da complexidade alegórica da cena. Se não houvesse ela, os/as espectadores dificilmente intuiriam seu vínculo intrínseco com a temática e os acontecimentos da cena. Dificilmente a cena conseguiria induzir o sentimento de 'co-pertencimento' (Francis Wolff). Neste caso, o risco é claramente que o público se entregasse a uma presença física agora homogênea, e deste modo à dose de adrenalina oferecida por um teatro que se compreende em parte ritualístico. Mas a proposta da Tribo vai além de um possível resgate de reações sensoriais e emocionais normalmente recalcadas durante a vida pragmática. O político do Teatro de Vivência surge de um campo que está além deste mal-entendido romântico.

É conhecido que a palavra 'theatron' significa "lugar onde se percebe". Devemos conceber o ato de perceber como uma forma de contemplar com corpo e mente. O termo 'teõria', significando "uma forma de ver" é relacionado com este ato de perceber. O que se sabe menos é que na Atenas do século V, o 'theõros' era alguém que viajava para "ver", "para ter uma visão", por exemplo, para os oráculos de Delfos. Ora, como aponta Rush Rehm, ir ao teatro assemelhava-se a estas viagens religiosas. Sair de casa, passar por uma experiência reveladora, voltar e relatar o que se passou com o viajante, eram passos fixos tanto do peregrino quando do visitante aos festivais teatrais de Atenas. Ir ao teatro da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz me parece uma viagem teórica neste sentido: a busca por uma visão. O sucesso desta "visão" depende da construção simultânea de signos complexos e conflitantes que permeiam a vivência teatral. Não só no campo político, mas especialmente nele, este conflito não é o de uma simples oposição, mas de uma contradição fundamental: "Algum dia O OUTRO virá ao meu encontro, o antípoda, o sósia com meu rosto de neve. Um de nós sobreviverá." (*A Missão*, p.50). Um de nós morrerá. O sonho político de uma sociedade justa, sem exploração, permeada pela igualdade e a compaixão, passa pelo momento de uma política do poder, de defender e de tomar o poder. A questão fundamental que a vivência cênica de *A Missão* coloca para o público nesta constelação é: Que preço sangrento vale a pena pagar? Que preço (possivelmente sangrento) eu estou disposto a pagar? Que parte de mim estou disposto a deixar morrer? Um de nós sobreviverá e construirá o futuro.

Referências:

Müller, Heiner. **A Missão**. In: Müller, Heiner: Quatro textos para o teatro. Tradução e apresentação Fernando Peixoto. São Paulo: Hucitec, 1987. p. 33 – 56.
Müller, Heiner. **Hamlet Máquina**. In: Müller, Heiner: Quatro textos para o teatro. Tradução e apresentação Fernando Peixoto. São Paulo: Hucitec, 1987. p. 23 – 53.
Rehm, Rush. **Radical Theatre: Greek Tragedy and the Modern World.** London: Duckworth, 2003.
Wolff, Francis. **Esquecimento da política ou desejo de outras políticas**. In: Novaes, Adauto (org.) O Esquecimento da Política. Rio de Janeiro: Agir, 2007. p. 55 – 82.

****Stephan Baumgärtel** é pesquisador e professor de teatro.*

um Projeto 30 anos em construção[1]

Eder Sumariva Rodrigues*

"Todo projeto supõe ruptura com o presente e promessas para o futuro. Projetar significa tentar quebrar um estado confortável para arriscar-se, atravessar um período de instabilidade na busca da qualidade."

Gadotti

Missa para Atores e Público sobre a Paixão e o Nascimento do Dr. Fausto de Acordo com o Espírito de Nosso Tempo - 1994

A estréia da encenação A *divina proporção* e *A felicidade não esperneia, patati, patatá* em 31 de março de 1978, numa antiga ex-boate, marca não apenas a fundação do Teatro Ói Nóis Aqui Traveiz, mas também o ponto inicial da construção do projeto artístico pedagógico. O projeto[2] escrito nesta época, para nortear a estruturação do grupo, resumia-se a dois objetivos importantes: o primeiro refere-se a "realizar um teatro político que sirva de instrumento de reflexão e conscientização social; o segundo visa democratizar o espaço da arte, atuando nas ruas e atingindo um público, que, por carências econômicas e culturais, está afastado das salas de espetáculo."

Com base nestes propósitos estabelecidos desde o início por seus fundadores, a trajetória do Ói Nóis foi construída sob base da luta diária para alcançar os objetivos propostos no projeto original, conseguindo formular um modelo de projeto artístico pedagógico exemplar a partir da(s) conquista(s) do(s) espaço(s).

Para alcançar os objetivos propostos, mesmo sem condições favoráveis para ministrar oficinas para a comunidade em geral no final da década de 70, o grupo buscou alternativas para desenvolver as atividades teatrais. A primeira experiência foi realizada nas dependências do Teatro Ói Nóis, entre julho/outubro de 1978, onde foi ministrada a primeira oficina de teatro; em 1980, o grupo alugou na Rua Ramiro Barcelos um antigo sobrado batizado 'Casa' onde deram continuidade nas oficinas; 1981 marcou o prosseguimento dos cursos de teatro e o fechamento da Casa para Aventuras Criativas; de agosto de 1982 a outubro de 1983 ministraram oficinas no Centro de Estudantes de Engenharia (CEUE) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

Em 1984, o grupo aluga um ex-depósito farmacêutico e ex-escritório de contabilidade que localizava-se na José de Patrocínio e funda a Sociedade Terreira-Artes e Alimentos Integrais que durante muito tempo foi base de sustentação do grupo. Neste mesmo local, em 1986, o grupo inicia a Oficina de Experimentação e Pesquisa Cênica com prosseguimento das oficinas até 1989.

Este espaço tornou-se o Centro de Experimentação e Pesquisa Cênica - a Terreira da Tribo, um local multidisciplinar onde se explora as possibilidades cênicas produzidas pelo grupo, com o intuito de realizar investigação estética e ética do trabalho atorial. Das experimentações levadas a cabo neste espaço, surgiram diversas montagens como *Antígona Ritos de Paixão e Morte* (1990), *Missa para Atores e Público sobre a Paixão e o Nascimento do Doutor Fausto de Acordo com o Espírito de Nosso Tempo* (1994) e *Aos que virão depois de nós - Kassandra in Process* (2002).

Nestas encenações da Terreira da Tribo, o espaço teatral é modificado por completo, de modo que a disposição da platéia e da cena se dá conforme o projeto em andamento. Estes espetáculos representam uma pesquisa continuada acerca do caráter ritual como elemento do encontro e da confrontação com o outro. Neste sentido pode-se perceber que há uma ênfase quanto à investigação que o grupo chama de 'Teatro de Vivência', do espaço real ao simbólico.

A Terreira da Tribo tem sua organização baseada em um coletivo que opera tanto para produção das atividades, como para a manutenção do espaço. A gestão coletivista não é um capricho do grupo, ela repercute diretamente na formatação dos projetos do grupo, e toma o espaço coletivo como ponto de apoio central em suas atividades podendo ser definido como um espaço pedagógico[3].

A importância do espaço pedagógico para o grupo visa criação independente, privacidade e liberdade o que proporciona e impulsiona a investigação aprofundada da linguagem cênica, um espaço de pesquisa cênica, envolvendo pesquisa, criação de cenários, sonoplastia, luz, figurino e produção do espetáculo. Segundo Paulo Flores, um dos fundadores do grupo, "O Ói Nóis Aqui Traveiz desde a sua origem teve a preocupação de ter um espaço, um espaço próprio, um espaço que o grupo tivesse liberdade para poder desenvolver a sua criação, o seu treinamento de atores, a sua pesquisa no espaço, e isso é uma característica singular do grupo". (FLORES, p. 89)

Depois de quinze anos desenvolvendo atividades culturais na cidade de Porto Alegre com oficinas, encenações, debates,

Cronologia dos principais acontecimentos referente a conquista do espaço e a construção do projeto artístico pedagógico do grupo.

Janeiro de 1978
O grupo buscou local apropriado para desenvolver o Teatro de Vivência. Aluga uma ex-boate localizada no prédio nº 485 Rua Ramiro Barcelos - Bairro Floresta.

31 de Março de 1978
Inauguração do Teatro Ói Nóis Aqui Traveiz: um teatro com pedras na veia. (Lotação máxima de 70 pessoas).

24 de Abril de 1978
Forças policiais interditam o teatro.
Julho a Outubro de 1978
Desenvolvimento de oficina teatral no Teatro Ói Nóis Aqui Traveiz.

29 de Agosto de 1978
Reabertura do Teatro com o grupo experimental **Nóis é Nóis e Nóis se Gosta** com a peça *De como Raízes se Transformam em Asas.*

Janeiro de 1980
O Teatro Ói Nóis Aqui Traveiz é fechado.

Agosto de 1980
Após algum tempo sem local para realizar suas encenações, o grupo aluga um sobrado antigo na Rua Ramiro Barcelos, nº 228, batizado como Casa para Aventuras Criativas. O grupo deu continuidade às oficinas.

1981
A Casa para Aventuras Criativas é fechada.

Agosto de 1982 a Outubro de 1983
Integrantes do grupo ministram oficinas no CEUE - Centro de Estudantes de Engenharia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

07 de Fevereiro de 1984
Integrantes do grupo criam a Terreira - Artes e Alimentos Integrais, que previa negócios no ramo alimentício e artístico-cultural.

04 de Junho de 1984
A sociedade Terreira - Artes e Alimentos Integrais foi a locatária de um ex-depósito farmacêutico e ex-escritório de contabilidade. Localizava-se na José de Patrocínio, 527, Bairro Cidade Baixa.

14 de Julho de 1984
Inauguração da Terreira da Tribo com show de música punk.

09 de Março de1985
A Terreira abre a lancheria Casa do Sol que durante muito tempo foi base de sustentação do grupo. O grupo inicia Oficina de Teatro Livre.

seminários, em meio a temporada do espetáculo *Hamlet Máquina*, no dia 22 de outubro de 1999, o Teatro Terreira da Tribo fecha suas portas. O grupo sofre uma ação de despejo movida pelos proprietários do prédio e tem de abandonar o espaço.

Em 2000, o Centro de Experimentação e Pesquisa Cênica Terreira da Tribo tem nova sede na Rua Dr. João Inácio, 981 no Bairro Navegantes. Neste novo espaço, decidem unificar todos os projetos desenvolvidos nas oficinas e iniciam um novo ciclo na história do grupo, firmando o novo projeto artístico pedagógico do grupo, a Escola de Teatro Popular.

A Escola de Teatro Popular da Terreira da Tribo tem a função de fomentar a pesquisa centrada nos processos atoriais e na preparação técnica de atores, muitos dos quais se engajam, posteriormente, nas produções do Ói Nóis. O programa da Escola oferece várias oficinas abertas à comunidade em geral. Compreende principalmente o foco na investigação do trabalho de ator, particularizando uma abordagem que privilegia a idéia de um teatro político que sirva de instrumento de reflexão e conscientização social. Por isso a idéia da interferência do artista em seu meio social está presente como pedra angular do projeto artístico pedagógico. Este projeto supõe a formação de um ator cuja prática está cortada transversalmente pela compreensão política de seu lugar na sociedade, e pela busca de instrumentos que permitam fazer dessa prática artística um elemento transformador.

Mas este espaço não se resume a ser o lugar das oficinas e eventuais espetáculos do grupo. Ali o Ói Nóis compartilha experiências com grupos locais, nacionais e internacionais, realizando seminários, ciclo de debates, oficinas abertas para prática de montagem artístico-pedagógica para a comunidade e dá vazão às suas pesquisas de linguagem. Por isso, é possível reafirmar a idéia de que o projeto desenvolvido pelo grupo está diretamente ligado com a existência desse espaço de trabalho e com as significações que lhe são atribuídas pelos atores que o organizam e administram.

A potência expressiva que o grupo procura está profundamente relacionada com a noção de raiz coletiva. E esta, está vinculada à idéia de 'Lugar', que segundo Marc Auge é um espaço que define identidades e constitui-se de práticas antropológicas. Um espaço físico preenchido de identidade que potencializa os vínculos interpessoais que são base da relação entre o grupo e público.

Na Terreira da Tribo, o lugar é utilizado como local de transformação, da manifestação teatral como rito transformador. Pode-se observar aqui uma clara influência das idéias de Artaud, que propôs o abandono do espaço convencional, pois pretendia quebrar a barreira entre ator e espectador, ultrapassando as diferenças estabelecidas em ambos, "não se separa o corpo do espírito, nem os sentidos da inteligência" (ARTAUD, 1993, p. 83).

É no próprio local de trabalho onde se dá a concepção dos espetáculos e que ocorrem outros eventos produzidos pelo próprio grupo, desenvolvendo atividades do projeto artístico pedagógico da Terreira da Tribo. O espaço ocupado pelo grupo, redimensiona a própria concepção do projeto artístico pedagógico do grupo, interferindo diretamente na sua postura pedagógica e na identidade da construção cênica - estética, dramatúrgica, atorial - fator primordial para consolidação da identidade grupal.

Por outro lado, as atividades proporcionadas pelo grupo podem ser consideradas um espaço como encontro e compartilhamento, isto é, a sede do grupo visa estabelecer e promover integração com grupos[4], compartilhando experiências, técnicas, como também discutindo as políticas culturais. Existe ainda o intercâmbio com grupos de outras regiões do país, fomentando novas pesquisas cênicas através de oficinas, workshops, seminários e novos olhares acerca do teatro contemporâneo.

Os projetos do Ói Nóis são divididos de acordo com a finalidade de cada proposta, assim, estas divisões explicitam a estrutura do projeto artístico pedagógico do grupo, um modelo de organização que além de realizar seus projetos em sua própria sede, desenvolve projetos de caráter social nas comunidades carentes de Porto Alegre.

O primeiro segmento que rege o projeto artístico pedagógico do grupo é o compartilhamento, que tem por objetivo difundir o próprio trabalho teatral na cidade de Porto Alegre. Dentro deste segmento encontram-se subprojetos, como: Teatro Como Instrumento de Discussão Social, que realiza a experiência teatral e a fomentação de grupos teatrais em comunidades na cidade. Este projeto atua em formato de oficinas nos

A História do Homem que Lutou sem Conhecer o seu Grande Inimigo
1988

Bairros Humaitá, Bom Jesus (Vila Pinto), Restinga, Parque dos Maias, Morro da Cruz, Glória e nas cidades de Guaíba (Bairro Ermo) e Viamão (Assentamento do MST Filhos de Sepé). A Mostra "Ói Nóis Aqui Traveiz: Jogos de Aprendizagem" caracteriza-se pela mostra do processo de trabalho desenvolvido nas comunidades dos bairros citados. Caminho Para Um Teatro Popular é a demonstração dos trabalhos que vem sendo desenvolvidos pelo grupo em praças, bairros e vilas populares da cidade. Complementando esta área de atuação, o Ói Nóis realiza Seminários e Ciclos de Debates sobre Teatro com atores, diretores, pesquisadores para debater o teatro contemporâneo.

A formação é a segunda área de atuação do grupo, que tem por objetivo incrementar as técnicas atorias, isto é, fornecer conhecimento de linguagens que ainda não tenha participado, ou reciclar o processo criativo do ator de outras formas.

A Oficina para Formação de Atores tem a duração de 18 meses incluindo aulas práticas e teóricas que visam aprofundar o conhecimento teatral bem como a formação de um cidadão crítico. A Oficina de Teatro de Rua - Arte e Política tem por finalidade desenvolver a pesquisa através da intervenção cênica no espaço público. A Oficina de Teatro Livre é destinada à iniciação teatral através de jogos dramáticos, expressão corporal e improvisações.

A proposta da área de criação objetiva a montagem de um espetáculo que reflita sobre os principais acontecimentos que ocorrem no nosso país. São realizadas montagens de duas linguagens: o Teatro de Rua, através da pesquisa histórica e cênica, criação da dramaturgia e encenação; e o Teatro de Vivência, que realiza a montagem através da pesquisa, criação e encenação de espetáculo.

Ainda como parte integrante do projeto elaborado pelo Ói Nois, o registro da produção realizada é fundamental para a história do grupo, conformando a área da memória[5]. A questão da memória cênica, parte integrante do projeto artístico pedagógico do Ói Nóis, está relacionada com a idéia de abrangência, utilizando esta ferramenta para registrar as ações realizadas na trajetória do grupo.

Os projetos realizados pelo grupo compreendem uma dimensão que vai além da pesquisa que realizam, compartilham, intercambiam e trocam com vários grupos, "este compromisso ideológico assumido pelo grupo está diretamente relacionado à postura pedagógica adotada, orientada por um preceito igualitário que visa o confrontamento das hierarquias pré-estabelecidas, o que aparece também nos espetáculos do grupo" (TOLEDO, 2006, p. 28)

Complementando a estrutura artística pedagógica da Escola de Teatro Popular, a Terreira da Tribo ministra disciplinas teóricas para complementar a formação do aluno: História do Teatro Ocidental, História do Teatro Brasileiro, História do Pensamento Político.

A formulação do projeto desde o início da fundação do grupo, oportunizou reunir neste espaço artistas, técnicos, professores e alunos fomentando a criação teatral e a pesquisa cênica, e realizando diversas atividades culturais, seminários e reuniões. Nestes 30 anos de trajetória do grupo, a Terreira da Tribo foi sítio de veiculação e fomentação de projetos culturais concebidos pelo grupo, que visam suprir carências artísticas.

Sendo assim, a estrutura artístico pedagógica do Centro de Experimentação e Pesquisa Cênica - a Terreira da Tribo ocupa lugar de destaque no Teatro Brasileiro servindo de referência o modelo do projeto artístico pedagógico adotado para reger a estrutura do grupo para alcançar o êxito nos projetos desenvolvidos. Este modelo, que indiscutivelmente necessita de um espaço para realização dos projetos, estimula outros grupos a buscarem um local de trabalho e a estruturar seus próprios projetos artísticos pedagógicos. Que venham os próximos 30 anos no Bairro Cidade Baixa, local cedido pela Prefeitura Municipal neste ano para a construção da nova sede do grupo.

NOTAS

[1] Este artigo é resultado de alterações do texto publicado **Ói Nóis Aqui Traveiz: linhas de um projeto pedagógico** no programa do espetáculo *A Missão: Lembrança de uma revolução* de Heiner Müller. O texto apresenta maior aprofundamento acerca do projeto artístico pedagógico desenvolvido pelo grupo durante a trajetória dos 30 anos de atuação no teatro.

[2] Os objetivos foram retirados do texto original, segundo Sandra Alencar em **Atuadores da Paixão** p. 128.

[3] Este termo refere-se à sede dos grupos que é fator essencial para o desenvolvimento das atividades do projeto artístico pedagógico. É no próprio local de trabalho onde se concebem os espetáculos e onde ocorrem outros eventos produzidos pelo próprio grupo, como oficinas, debates, seminários e mostras.

[4] O processo de integração e discussão deve ser entendido nas quatro esferas de articulação possíveis: municipal, estadual, nacional e internacional.

[5] Neste subprojeto está o Ói Nóis na Memória; Acervo da Terreira da Tribo; Centro de Referência de Teatro Popular; CAVALO LOUCO - Revista de Teatro; DVD "Aos que depois de nós Kassandra in Process – A Criação do Horror"; DVD "A Trajetória da Tribo"; Pesquisa e criação para registrar em DVDs a história da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz (1978-2008).

BIBLIOGRAFIA

ALENCAR, Sandra. **Atuadores da Paixão**. Porto Alegre: FUMPROARTE, 1997.
ARTAUD, Antonin. **O Teatro e seu Duplo**. Tradução de Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

AUGÉ, Marc. **Não-lugares: Introdução a uma Antropologia da Supermodernidade**. Tradução de Maria Lúcia Pereira. 5. ed. Campinas: Papirus, 2005.

FLORES, Paulo e FARIAS, Tânia. **A Experiência da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz**. Seminário: teatro de rua em movimento.

RODRIGUES, Eder Sumariva e CARREIRA, André. **Ói Nóis Aqui Traveiz: Linhas de um Projeto Pedagógico**. Programa do espetáculo *A Missão: Lembrança de uma Revolução* de Heiner Müller do grupo Ói Nóis Aqui Traveiz. 2006.

SANTOS, Valmir. **Aos que virão depois de nós Kassandra in Process - O Desassombro da Utopia**. Porto Alegre: S.ed, 2004.

TOLEDO, Magdalena Sophia Ribeiro de. "A Escola de Teatro Popular da Terreira da Tribo" IN **CAVALO LOUCO - Revista de Teatro da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz**. Porto Alegre: mar. de 2006.

*Eder Sumariva é integrante do projeto de pesquisa "O teatro de grupo e a construção dos modelos de trabalho de ator" (UDESC).

1986
O grupo inicia a Oficina de Experimentação e Pesquisa Cênica.

1987
Iniciam o Projeto Raízes do Teatro sobre o mito de Antígona.

1988
Inicia o projeto Teatro como Instrumento de Discussão Social. A primeira oficina é realizada no Bairro Vila Maria da Conceição.

1989
A lancheria é fechada para dar espaço a encenação *Antígona - Ritos de Paixão e Morte*.

1990
Retomam o Teatro como Instrumento de Discussão Social em parceria com a Secretaria Municipal de Cultura na Vila Santa Rosa.

1992
O projeto continua em parceria com a Secretaria ampliando as suas atividades para a Vila Restinga Nova, e iniciando a Oficina de Teatro Sindical, embrião do Coletivo Sindical de Cultura.

1992
Iniciam a segunda fase do Projeto Raízes do Teatro sobre o mito do Doutor Fausto.

1995
Iniciam campanha em prol da Terreira da Tribo "Defendo Território Cultural Terreira da Tribo - Ói Nóis Aqui Também"

1997
Retomam o Teatro como Instrumento de Discussão Social.

1999
O grupo sofre ação de despejo movido pelos proprietários do imóvel.

1999
Novo espaço da Terreira da Tribo no Bairro Navegantes.

2000
Inauguração da nova sede do grupo - Escola de Teatro Popular da Terreira da Tribo. Iniciam a terceira fase do Projeto Raízes do Teatro sobre o mito de Kassandra.

2001
Formam a 1° turma de atores da Escola de Teatro Popular.

2005
Lançam novas edições dos projetos Caminho Para Um Teatro Popular e Teatro Como Instrumento de Discussão Social.

2008
Prefeitura Municipal cede terreno no Bairro Cidade Baixa para construção da nova sede do grupo.

Paulo Flores

Cavalo Louco - **Como era fazer teatro na época em que o Ói Nóis surgiu? E como se deu a formação do Ói Nóis?**

Paulo Flores - O Ói Nóis Aqui Traveiz começou a ser gestado no final de 1977. Um ano de muita ebulição social com a volta das grandes manifestações de rua pelas liberdades democráticas e pela anistia aos exilados e presos políticos. Criado por um grupo de jovens artistas e estudantes de teatro, insatisfeitos com o teatro e com o seu aprendizado, e principalmente preocupados com um teatro que respondesse ao momento social vivido pelo país. Em termos de organização o teatro empresarial ganhava um grande impulso na década de setenta, e o teatro realizado pelos grupos era marginalizado. Podíamos claramente perceber que a tríade produtor-diretor-elenco que a cada novo espetáculo se formava, tirava do teatro a sua força enquanto expressão de reflexão mais aprofundada da realidade social. E isso interessava ao sistema político e econômico vigente. Isso tanto no aspecto ideológico como estético.

CL - **O Ói Nóis surgiu em plena ditadura militar e é fruto de uma necessidade da época, de romper com barreiras estéticas, políticas e sociais. Como esses princípios norteiam o trabalho do grupo até hoje?**

Flores - O Ói Nóis Aqui Traveiz surgiu a partir de uma série de discussões e questões que se levantaram acerca do que se fazia em Porto Alegre em termos de artes cênicas. Foi uma necessidade de criar características próprias fora dos meios tradicionais do teatro. Não viemos culturalmente apadrinhados e desafiamos a estética imposta pelo colonialismo. Centrando-se principalmente na criação de novas relações entre atores e espectadores, investigando novas formas de expressão e desenvolvimento do ator, e trabalhando temáticas sociais com questionamentos críticos da realidade. Impulsionado por princípios libertários o Ói Nóis tem desenvolvido a sua trajetória até hoje. A idéia do teatro como elemento de transformação tem sido o pólo aglutinador da Tribo, que faz com que novas pessoas se interessem e se envolvam pela proposta do Grupo.

CL - **A organização da Tribo é baseada no trabalho coletivo, tanto na produção das atividades teatrais, como na manutenção do espaço. Na época em que o grupo surgiu havia uma aposta muito grande nesse tipo de organização, diretamente influenciado pelos movimentos de contracultura. Como o trabalho coletivo, que é desenvolvido hoje pelo grupo, se insere (se contrapõe) à sociedade?**

Flores - Acreditando no Teatro como um modo de vida, o Ói Nóis Aqui Traveiz desde a origem dissemina idéias e práticas coletivas, de autonomia e liberdade, compartilhando a experiência de convivência e de laboratório teatral. Que através do teatro podemos construir um ser humano solidário, consciente, aberto ao outro. E é em busca desta idéia que adotamos o termo 'Tribo de Atuadores', que sugere uma nova sociedade, baseada na vivência em comunidade e na valorização das relações diretas e da responsabilidade individual. Este trabalho desenvolve dentro do grupo uma noção de ator. Que primeiro é preciso ter consciência do que se quer fazer. Não é mais o ator para ser ´estrela´, para querer chegar na novela da TV Globo. Por isso, a gente usa o termo 'atuador'. Porque dentro do Ói Nóis se procura desenvolver no artista, além de ator, ser um ativista político. Não um militante partidário, mas político no sentido maior, como agente social, uma pessoa que descontente com o que existe aí, queira transformar o seu dia-a-dia e transformar o dia-a-dia da maioria das pessoas. Isso é um processo que encontra várias dificuldades, mas que a trajetória do Ói Nóis Aqui Traveiz tem mostrado que não é impossível. Mesmo se vivendo numa sociedade extremamente consumista, de valores individualistas, de cinismo exacerbado, de ´cada um por si´, o Ói Nóis com a sua criação e organização se coloca na contramão deste pensamento dominante. Procurando um teatro que esteja engajado com o momento em que se vive, na busca da transformação da sociedade.

CL - **O Ói Nóis é um grupo em contínua evolução e possui a característica de estar sempre aberto a novos participantes. Como é possível manter a identidade do grupo com esse movimento contínuo, com essa transitoriedade dos participantes?**

Flores - É fundamental para o Ói Nóis a abertura para novos participantes. As pessoas que buscam o Ói Nóis se identificam com as premissas que movem as atividades do grupo. As idéias libertárias que são colocadas na prática no dia-a-dia do grupo, tanto na criação artística como na sua organização, é que vão apaixonar ou não os novos participantes. Ao mesmo tempo que estas idéias e práticas, como a autonomia, autogestão, criação coletiva, são sólidas na atuação do grupo, a constante renovação de atuadores não permite que nada possa ser cristalizado. Esse movimento contínuo reafirma a prática libertária. Novas pessoas, são novas idéias e novos sentimentos, isto leva a um repensar diário da nossa prática. A organização da Tribo, baseada no coletivo, e o seu funcionamento autônomo vai revelar-se no fazer teatral.

CL - **Como se deu a formação da Terreira da Tribo? E que características contribuíram ou foram determinantes na construção de projetos como o Caminho Para Um Teatro Popular e Teatro Como Instrumento de Discussão Social?**

Flores - A Terreira da Tribo surgiu do desejo das pessoas ligadas ao Ói Nóis Aqui Traveiz de criarem um espaço de arte libertário onde pudessem conviver diferentes formas de expressão. E durante muitos anos abrigou diversas manifestações artísticas. Como o teatro foi sempre a linguagem prioritária da Tribo, o espaço logo se transformou em um Centro de Experimentação e Pesquisa Cênica, organizando neste espaço um trabalho de formação e informação cênica, através de oficinas de iniciação, pesquisa de linguagem e treinamento de ator. A Terreira da Tribo possibilita ao Ói Nóis desenvolver os projetos Caminho Para Um Teatro Popular, criando um circuito regular de apresentações de teatro de rua, e Teatro Como Instrumento de Discussão Social, fomentando a organização de grupos culturais na periferia, através da realização de oficinas teatrais em bairros

afastados. Com estas ações o Ói Nóis Aqui Traveiz firma as bases de um intercâmbio com setores e segmentos organizados da sociedade, unindo-se aos movimentos populares para realizações político-culturais integradas, e abre uma ampla discussão junto aos artistas e instituições públicas procurando priorizar uma política cultural de perspectiva concretamente popular e não de simples formação de mercado.

CL - **Como se desenvolveu e consolidou no Ói Nóis a idéia de um Teatro de Vivência? E do Teatro de Rua? E como essas duas vertentes se cruzam, dialogam?**

Flores - Quando se criou o Grupo, em 78, partiu-se para procurar um espaço onde fosse possível romper com a lógica da sala ´a la italiana´. Um galpão que possibilitasse ao grupo, a cada montagem, recriar este espaço. E sempre a partir da relação que se quisesse estabelecer com o público. Criando ambientes cênicos com o espectador integrado ao espaço, tornando-o um participante do ato teatral. A partir da idéia de que o essencial do teatro é este contato direto do ator com o espectador, esta é a essência a ser resgatada. É o que a gente chama de Teatro Ritual ou Teatro de Vivência. Onde o espectador não apenas assiste um desenrolar de imagens cênicas, mas vivência os acontecimentos. O Teatro de Vivência privilegia a ação cênica, o acontecimento vivido, que nos remete às raízes da cena onde todos estão integrados; ao contrário do teatro-espetáculo, onde o espectador numa posição fixa, contemplativa, assiste à cena. Paralelo a essa pesquisa espacial e de relação entre ator e espectador, o Ói Nóis Aqui Traveiz desejava encontrar o público que estava afastado das salas de espetáculos. A busca em sair do circuito do público habitual de teatro e realizar um teatro de combate, presente no dia-a-dia da cidade, levou o grupo a atuar nas ruas. No primeiro momento, em 1981, a Tribo participou com encenações curtas, utilizando a alegoria e o cortejo, em manifestações ecológicas e antimilitaristas, contra o uso indiscriminado da energia nuclear. A partir da metade dos anos 80, já na Terreira da Tribo, o Ói Nóis Aqui Traveiz vai sistematizar e consolidar a experiência de Teatro de Rua, com diversas montagens e criação de circuitos de apresentações em ruas, praças e bairros populares. A convivência dessas duas vertentes no trabalho do Ói Nóis vai ser fundamental para o desenvolvimento do grupo, tanto no nível de fortalecer a sua identidade político-social como para a sua pesquisa de linguagem e trabalho de ator. Estas vertentes estão ligadas uma a outra, e acredito que uma reforça a outra. O Teatro de Rua comunica-se com um grande público, e o Teatro de Vivência com um grupo restrito, onde possa se realizar uma cena dos sentidos com o envolvimento completo do espectador. Mas nas duas vertentes o contato do ator com o espectador para que se estabeleça uma relação viva é a premissa primeira.

Paulo Flores em A Missão - Lembrança de uma Revolução 2006

CL - **De onde surgiu a necessidade de uma prática pedagógica e como essa vertente do trabalho do grupo conquistou a importância que tem hoje? O que motivou a formação da Escola de Teatro Popular? Qual a importância deste projeto para a cidade?**

Flores - Desde o princípio o grupo ofereceu oficinas abertas e gratuitas para a cidade. Quando constitui a Terreira da Tribo em 84 essa proposta será ampliada e diversificada. Diversas oficinas são oferecidas ao público em geral nesse período de 1984 a 1999: Oficina de Teatro Livre, Experimentação e Pesquisa Cênica, Expressão e Movimento, Teatro de Rua, Teatro Ritual, de Confecção de Máscaras, de Bonecos, de Percussão, de Canto Popular, etc. A Escola de Teatro Popular, que se constitui em 2000, quando a Terreira da Tribo muda de endereço se estabelecendo no Bairro Navegantes, é fruto do desenvolvimento desta idéia de aprendizado solidário e compartilhado. Tem como objetivo aprofundar o ensino do teatro procurando desenvolver com os oficinandos uma formação consciente da importância do artista no seu meio social. Acredito que Porto Alegre tem o privilégio de sediar a Escola de Teatro Popular da Terreira da Tribo que contribui com a formação de novos artistas competentes no seu ofício, mas também preocupados com o seu desempenho como cidadãos. A Terreira da Tribo transformou-se nesses anos no principal ponto de investigação teatral da cidade e referência nacional na ação artístico-pedagógica.

CL - **O Ói Nóis acredita que o teatro possui uma função social: é um meio de transformação do indivíduo e da sociedade. Ao longo desses 30 anos em defesa da solidariedade, da honestidade pessoal e da liberdade, certamente o grupo foi o princípio e a possibilidade de transformação para muitas pessoas. Enquanto fundador do grupo, por quais transformações tu passaste?**

Flores - Eu tive toda a minha formação dentro de uma família pequeno-burguesa, cursei uma universidade, com todos os problemas de individualismo, de competição, de vencer na vida; e tudo isso foi se modificando através do meu aprendizado com o teatro, e com o que eu me propus a fazer dentro do Ói Nóis Aqui Traveiz. Quer dizer, toda a ética e ideologia libertária que hoje eu tenho, fui construindo através deste trabalho. Procurando estabelecer relações solidárias em todas as minhas atividades. E é com grata satisfação que eu vivencio este momento em que a Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz completa trinta anos de uma trajetória marcada pelo mesmo sincero ímpeto de ruptura, invenção e intervenção para a transformação do teatro e da sociedade.

conversando com os

ATUADORES

Depoimento de

Tânia Farias

Se o Teatro podia ser tudo aquilo, eu queria fazer aquele Teatro!

Eu já vinha fazendo teatro. Estava constituindo um grupo de teatro que era o *Bumba, Meu Bobo*. E a gente participou de uma atividade, que era "Mostra de Teatro de Rua de Porto Alegre". O Ói Nóis Aqui Traveiz era o grupo mais antigo que participava da Mostra. E nós éramos um grupo recém formado. E foi quando eu assisti pela primeira vez a um espetáculo do Ói Nóis, *Se Não Tem Pão, Comam Bolo*. E foi nesse contato que soube da existência da Oficina de Teatro Sindical. Esta oficina acontecia na Usina do Gasômetro e era aberta para trabalhadores, estudantes, para quem quisesse. Era uma oficina vinculada a um sindicato e ministrada pelos atuadores do Ói Nóis.

Foi tudo meio junto, assistir à peça de rua e achar que tinha uma vibração que era diferente, começar fazer a oficina, começar a discutir aquelas idéias através do jogo teatral, sempre com a idéia que o teatro podia ser uma forma de a gente estar discutindo a realidade e construindo estratégias para transformar e pra ser transformado. Mas o arrebatamento total mesmo se deu assistindo o *Dr. Fausto*... Foi uma grande experiência. Me lembro de voltar para a casa e dizer para minha irmã (para a Mara) que eu tinha assistido uma peça, que era uma peça de teatro, mas que eu nunca tinha imaginado que teatro podia ser tudo aquilo. E se o teatro podia ser tudo aquilo, eu queria fazer aquele teatro. Tudo isso tinha mexido muitíssimo comigo. Quando eu comecei a fazer teatro, o desejo estava ligado ao teatro de grupo. E o Ói Nóis Aqui Traveiz era 'o grupo'. Eu nunca tinha assistido a uma peça de teatro do Ói Nóis, mas eu participava de rodas de conversa em que o Ói Nóis era um grupo citado, questionado, criticado. Quando conheci de perto o trabalho veio a certeza: "Eu quero fazer isto!".

E me lembro também do dia em que eu fui convidada para fazer o *Dr. Fausto*... e fazer exatamente o mesmo percurso. Voltar para a casa e bater na porta de minha irmã, que eram duas casas no mesmo quintal, e dizer para ela: "Sabe aquela peça? Eu vou fazer!" Acabei me aproximando ainda mais do Ói Nóis, ajudando a organizar apresentações nos bairros. Até que chegou o momento de me dedicar somente às oficinas do Ói Nóis. Passei a fazer outras oficinas, Oficina de Experimentação e Pesquisa Cênica, que na época a Arlete ministrava. E eu ainda fazia a Oficina Sindical.

Esse contato com o Outro movimenta minhas paixões.

Por que eu faço teatro?... Acho que, primeiro, vem o ser humano com esta necessidade de se comunicar, de entrar em contato com o outro. De ver e de sentir que as coisas fazem sentido quando você está estabelecendo este contato, esta comunicação real, palpável. E o Teatro te dá esta noção de uma maneira bem exacerbada. O teu contato com o outro é tão vivaz, tão intenso que ele é quase uma droga. No momento que tu tens este contato tu não imaginas que aquilo possa deixar de fazer parte da tua vida. Aquilo faz parte do ser que tu és. Acho que primeiro por isto, depois por entender que o Teatro, por toda esta intensidade e esta proximidade do Homem com o próprio Homem, com uma raiz, uma essência, te faz mais humano. E isto, parece que é uma água que ferve, borbulha. A possibilidade de o Teatro ser um elemento transformador pra quem participa deste rito, para quem vem celebrar junto contigo. Mas acho que essa percepção, na verdade, vem um pouco depois, porque é um entendimento que vai sendo construído na trajetória (porque é uma trajetória de permanente aprendizagem).

Então, primeiro, certamente o que me levou a fazer teatro e que me faz visceralmente ter este desejo é esta necessidade de me encontrar com o outro. Acho, realmente, que esse contato movimenta minhas paixões. E seria mentira se eu não dissesse que faço teatro primeiro para mim mesma. Primeiro para suprir esta necessidade e para que eu possa ser um sujeito que contribui para que as coisas sejam diferentes para as outras pessoas. E, aí, enfim, para qualquer um. Quando tu se dá conta de que boa parte das diferenças não são motivos de separação, mas de interesse tu passa a perceber que o Teatro é feito para todo mundo, independente de classe, de cor, de credo, de sexo.

Essa é a formação que interessa, uma formação que te instigue a ter dúvidas.

Pessoalmente acredito que a formação é importante para o ator. Mas ter acesso a um determinado tipo de formação é na maior parte das vezes um privilégio de poucos. Eu só questiono esse pensamento de que existe um único tipo de formação: a formação se dá através das universidades. Isso eu questiono, porque eu mesma não tenho essa formação e trabalho com pessoas que têm e outras que não têm. E entendo que elas não têm a formação acadêmica, mas elas têm uma formação. E eu sou obrigada a reconhecer que eu tenho uma formação que se deu dentro do Ói Nóis Aqui Traveiz. E que é processual, profunda. É inclusive talvez mais profunda e intensa que a formação que se tem dentro de um curso estabelecido, como o das universidades. Até porque no caso específico do Teatro, essa coisa de ter um jogo com o outro (mesmo tendo uma estrutura hierárquica de um teatro mais convencional), tu necessitas de alguma pré-disposição de trabalhar com o outro. E eu acho que isso se dá de uma forma muito mais forte dentro de um grupo de teatro. E hoje, até por ministrar oficinas pra pessoas que também fazem o curso de Teatro na Universidade Federal ou outras universidades, percebo que existe uma formação que talvez só se dê, de fato, dentro de um grupo de teatro. Eu acho que a formação acadêmica é importante, mas é preciso compreender que a formação pode se dar de diversas formas.

Por exemplo, fazer o *Dr. Fausto*... foi uma experiência extremamente importante. E foi muito legal a maneira que as pessoas conduziram quem estava entrando para substituir, que era eu e a Sandra Alencar. A cena já existia, mas a gente recriou do ponto de vista do ator. Não foi simplesmente: "Agora tu vais fazer isto, isso e aquilo". Eu fui preparada fisicamente para poder criar o que eu ia fazer. Foi um primeiro contato, de como é que uso o corpo de uma forma integral, e de como a voz é tão importante. Eu cantava durante as três horas de espetáculo. Foi o primeiro momento que eu tive o contato com a idéia do ritual, com uma idéia de maior 'fisicalidade'.

Tânia Farias como o negro Sasportas de A Missão - Lembrança de uma Revolução 2006

E, depois eu participo de algumas leituras dramáticas encenadas; de duas leituras, que é *A Missão* e o *Os Justos*. Foi um momento em que eu trabalhei mais o texto. *Os Justos* mesmo é um texto lindíssimo (tanto que acabei, depois, propondo para a *Kassandra*...). E fui percebendo onde é que a palavra tem importância, em que medida a palavra tem importância no teatro. São duas bases importantes no princípio de trabalho.

Acho fundamental essa formação que te prepara para a convivência, para o debate, para a construção de idéias. Quando eu falo preparar para o debate, quer dizer tu poderes construir as tuas idéias, sejam idéias materializadas fisicamente, sejam idéias do que tu pretendes com aquela cena, com aquele gesto. Que tu possas levar essas coisas para debate e que tu possas defender claramente o que está propondo, porque tu sabes onde estão as bases disso, tens conhecimento. Mas que isso não te impeça de ouvir o outro e de até mudar de opinião. Isso, podemos dizer, é na verdade preparar para a vida.

O teatro engloba o ser humano mais vivo do que nunca e quer se inserir na vida das cidades, não quer se fechar. Essa é a formação que interessa, uma formação que te instigue a ter dúvidas, a procurar saber de onde vem o que tu estás fazendo, de onde vem o que tu estás sentindo. Certamente, qualquer formação que te faça ter plena certeza de que o que tu sabes é uma verdade absoluta, não é a formação que mais interessa.

Eu Atuador, Senhor de tudo, inclusive das barbaridades e loucuras que nóis desejarmos juntos.

Quando no Ói Nóis nós falamos do trabalho coletivo, a gente não fala de uma massa. De uma massa de homens iguais. A gente fala de coletivo, de sujeitos potencializados pelo coletivo. É muito importante aquilo que só tu tens para oferecer. E isto constrói o coletivo, dá para ele cara, identidade. E é esse coletivo que também te dá cara. Então, quando se fala de um grupo que prioriza o trabalho coletivo, está se falando de priorizar o ser dentro do coletivo. Não vejo ninguém anulado pelo coletivo, ao contrário, vejo as pessoas entrarem ali anuladas e passarem a ter uma cara, uma expressão, um gesto, uma força, opinião. Vejo indivíduos mais fortes, com mais identidade. A 'sua' identidade, não a minha, nem a do Ói Nóis. E claro, se questionando. Porque a maior parte de nós veio da classe média. E quem não veio da classe média, vem da periferia. Mas a lógica de pensamento é o pensamento dominante. Tu passas o tempo inteiro percebendo o quanto de valores equivocados tu tens, que são colocados durante toda a tua vida, na família, na escola. Salvo tudo isto, cada um tem que descobrir quem é. E descobrir quem é tendo como ponto, onde se quer chegar, transformar-se num ator/atuador. A gente também vai descobrindo que ator, que atuador nós somos, cada um de nós. Porque somos diferentes.

Acho que é interessante construir dentro do Ói Nóis. A pequena mostra do meu envolvimento inicial com teatro me dá a sensação de que se é muito mais livre pra criar. Porque o Ói Nóis investe no trabalho autoral do ator. E isto vem ao encontro do que eu estava falando, de potencializar o ator. Ele tem que construir a encenação junto com outros. Então, ele tem que imprimir uma marca. Imprimir propostas, idéias, para que elas possam ser discutidas pelo coletivo, assimiladas por ele, ou discutidas pelo coletivo e descartadas por ele. Então, eu sinto que existe um processo de libertação do gesto dentro do trabalho do Ói Nóis. Eu ator, Eu criador. Não Eu ator, Eu submetido ao coletivo. Eu ator, criador. Eu ator, autor. E, no caso do Ói Nóis, Eu atuador, que significa isto tudo. E além de tudo Eu atuador, 'Senhor' de se vou ter dinheiro amanhã para pagar o aluguel do espaço, para comprar o papel higiênico, a água. Eu 'Senhor' de tudo. Inclusive de todas as barbaridades e loucuras que nóis desejarmos juntos. Qualquer coisa que acontecer com o Ói Nóis, com a Terreira da Tribo, com uma peça, com uma oficina (pode ser a oficina do colega, aquele espetáculo que tu nem fazes), vai ser como se tivesse acontecido contigo, na tua casa, na tua vida.

Eu sinto que o trabalho do Ói Nóis convida as pessoas a se apropriarem dele. E a se libertarem dentro dele. A de se descobrir. Eu acho que eu fui estimulada a desenvolver um trabalho gestual. E este trabalho gestual é o trabalho que a Tânia desenvolve dentro do Ói Nóis. E vai ter outro atuador do Ói Nóis que vai desenvolver uma linguagem muito mais aberta, ampla, farsesca e própria de rua. E é muito característico daquele atuador. Ele vai irradiar aquilo, como eu tenho irradiado o meu aprofundamento de pesquisa em

cima de um teatro mais físico, dentro do Ói Nóis. Mas, com certeza, as outras pessoas vão descobrindo coisas e vão trazendo estas outras coisas.

Nos tornamos cúmplices no jogo com o público.

Pela experiência que 'nóis' temos, pelo fato de estarmos constantemente fazendo Teatro de Rua e de Vivência, penso que essas vertentes se completam e se alimentam.

Só que, claro, tem uma diferença básica que é espacial e que vai mudar o tipo de relação que se estabelece. No Teatro de Vivência é como se tu estivesses trocando coisas íntimas. ("é como" não, tu realmente trocas coisas íntimas com essas pessoas). Na rua a relação tem de ser sempre ampliada, pois o teu jogo se dá a alguns metros de distância e ele tem de ter aquela força. Nos tornamos cúmplices no jogo com um público que não veio avisado (diferente daquele que vai para te encontrar num teatro que tem uma pesquisa espacial) esse esbarrou contigo ou tu esbarraste com ele.

No Teatro de Vivência.

E pra tu te preparares para fazer esta viagem íntima do Teatro de Vivência, é como se tu fizesses um mergulho para dentro de ti e ver o que tu tens para oferecer do mais profundo do teu espírito. E no Teatro de Rua, acho que tem uma elaboração que se dá no nível da energia e do gesto físico. O espaço determina então, o tipo de relação que tu podes ter com o público, determina o tipo de interpretação que tu tens; uma coisa leva a outra, é como se tu tivesses um 'gráfico'.

Por exemplo, quando a gente faz Teatro de Vivência, se constrói um ambiente para cercar o público e aguçar nele a possibilidade de sentir que tu estás querendo, o que irá completar nele o sentido da cena. E então tu tens que trabalhar em ti onde está, em que parte do teu corpo mora o que tu queres instigar no público. Porque a emoção está nos músculos e nos ossos. Porque tu precisas saber, tu precisas descobrir, porque é um desnudamento o Teatro de Vivência. Eu não posso propor que tu te abras para alguma coisa, se eu não puder fazer isso. É a idéia do ritual. Embora se possa dizer que tu vai trabalhar ritualmente na rua, é diferente, porque então é um ritual de massa, de festa, de povo.

Em cena é como se fosse a única chance, não dá pra deixar escapar.

Eu penso que o momento da atuação é o momento mais intenso da vida, da nossa vida de atuador, é aquele momento em que tu estás em cena, que tu vives intensamente e que trocas com esse outro que veio celebrar alguma coisa contigo. Enquanto atuadora, eu acho que não se deve perder nem um segundo desse momento especial, precioso, intenso, único e irredutível que é o ato de estar em cena. A minha sensação é de que é sempre uma única chance. A cada peça, cada personagem, cada instante de ensaio, de descoberta, de troca, de observação. Tudo que envolve o teatro é muito precioso, não dá para deixar escapar. Em determinado momento da minha vida, quando eu percebo a preciosidade do Teatro, tudo muda: meu modo de encarar o mundo, a vida, as pessoas. Talvez essa transformação (não digo que eu tenha me tornado uma excelente pessoa) tenha sido tão radical que provocou uma grande mudança, de viver mais intensamente, de achar que a vida é algo muito precioso e que o teatro é um momento de excelência da vida.

Tenho a sensação de que hoje eu não seria o que eu sou, se eu não tivesse vivido aquilo.

A gente estava se questionando e de alguma forma questionando a cidade. Questionando aquele governo, que era para ser um governo de esquerda, que era para ter uma determinada compreensão. E que não teve. A gente se sentiu muito incompreendidos e traídos. A peça discutia, o equivoco que tinha sido a experiência do stalinismo e ao mesmo tempo questionava o papel do artista. Para que serve? Para quem serve? Qual o papel da minha arte agora? Nós estávamos discutindo tudo. Era um momento muito mülleriano. E acho que isto é visível no resultado. Como eu acredito que sempre é.

Se pudéssemos sempre pegar um espetáculo do Ói Nóis e confrontar o momento em que o grupo estava vivendo com o contexto geral, político da Cidade, do Estado, do País, tu vais ver que estes fatores determinam inclusive o tipo de relação interna, porque mexe com a gente e com o produto estético. O momento do *Hamlet Máquina*, para mim com certeza, e acredito que também para as pessoas como o Paulo que fundou o Ói Nóis, foi o momento mais difícil da história da Tribo. O momento do despejo. Existia um desejo de permanecer na Cidade Baixa, naquele espaço, naquele lugar. Referendado pela cidade que entendia que aquele era o lugar do Ói Nóis. E a cidade dizia: "Sim".

Me lembro da última apresentação do *Hamlet Máquina*. Imagino que para todo mundo que participou, era como se participássemos de uma manifestação. O texto nunca saiu daquele jeito, teu corpo nunca respondeu daquele jeito. Teu estado nunca findou ao espetáculo daquele jeito. E isto aconteceu gradualmente, a cada noite. Cada noite que chegava mais perto de nós sairmos de lá nós crescíamos um pouco. Não só como pessoa, mas como ator também. O nosso corpo se dilatava um pouco mais. A nossa voz ia um pouco mais longe. Tenho a sensação de que hoje eu não seria o que eu sou, se eu não tivesse vivido aquilo. Não que eu ache que a gente merecesse viver aquilo. Acho que soubemos transformar isto em algo positivo. Penso que o projeto da Escola de Teatro Popular é cada dia mais importante.

Paulo Flores, Clélio Cardoso e Tânia Farias em cenas de Teatro de Rua

Depoimento de

Clélio Cardoso

Clélio Cardoso como O Homem no Elevador

O Ói Nóis surgiu como um objeto de desejo vibrante e apaixonado

O Ói Nóis surgiu na minha vida pelo desejo de sempre estar junto àquilo que constatei ao atender o convite do Zezão da Terreira. Em meados de 1986, numa noite talvez fria, adentrei por uma viela paralelepipedada o pátio da Terreira da Tribo; lá haviam seres apaixonados e vibrantes imersos na idéia de tocar um trabalho árduo e exaustivo numa lancheria underground para ter o direito de fazer teatro, não menos árduo e exaustivo, porém prazeroso e engajado. Ou seja, o Ói Nóis surgiu como um objeto de desejo vibrante e apaixonado. Gosto de dizer que o Zezão – hoje elevado ao status de 'Entidade Popular' por muitos transeuntes do coração de Porto Alegre, devido a suas ensandecidas performances tanto junto ao Ói Nóis como solitariamente, hoje um ativo ex-terreiroso-vitalício – foi um agente de grande significação na minha introdução ao Ói Nóis e ao teatro.

Fazer teatro de forma profunda e sincera.

Esse Ói Nóis que naquela noite, repito, talvez invernal, recepcionou-me e amparou-me em seu coletivo – julgo que isso se deu por mútua sintonia na frequência da respeitabilidade e do querer colaborativo – foi o mesmo Ói Nóis que me ensinou a fazer teatro, e fazê-lo de forma profunda e sincera. Portanto, para mim, ir ao encontro das infindas possibilidades de expressar esta grandiosa arte, requer 'passibilidade' de autotransformação e nisso está o sentido de fazê-lo, e fazê-lo para todos, inclusive para os que não o buscam ou não podem buscá-lo, como no caso do Teatro de Rua.

Poderoso instrumento de transformação do ser e do mundo.

Nunca é demais beber nas fontes pedagogicamente empíricas e científicas. Mas para mim, a formação de um ator deve começar no campo da percepção histórica, na formação de sua cidadania. Essa consciência permite ao ator dar-se conta de que o Teatro pode tornar-se num poderoso instrumento de transformação do ser e do mundo, conseqüentemente.

Incessante busca por uma lucidez absoluta no ato teatral.

Eu me considero um ator menos científico, médio relapso e mais empírico. Porém ciente da extrema importância que reside no empenho da incessante busca por uma lucidez absoluta no ato teatral, pois, com certeza, isso implicará em qualidade no momento da comunicação e da comunhão dos seres envolvidos com esta arte.

Com franca liberdade...

Sinto importante frisar que o meu processo de criação dentro do Ói Nóis se dá com franca liberdade, que associado à dinâmica do grupo de buscar através de estudo e debate o conhecimento que legitimará determinado grau de apropriação do foco em questão, e ainda o espírito solidário ínsito no coletivo, que instiga e aponta caminhos, faz com que o processo torne-se elucidativo, acredito que para mim e para todos.

Sinceridade e profundidade.

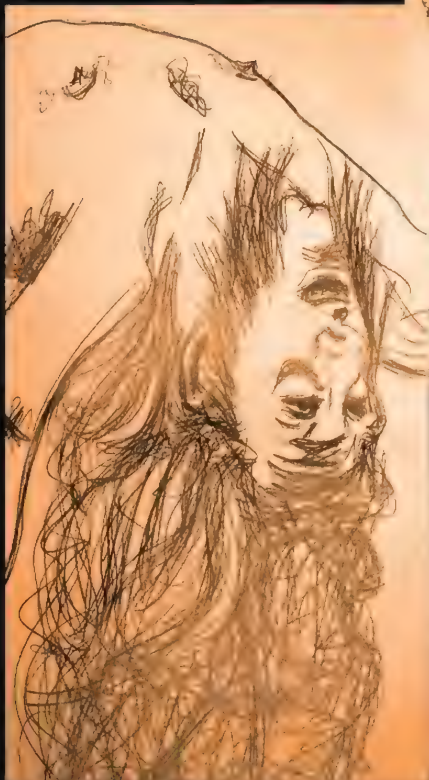
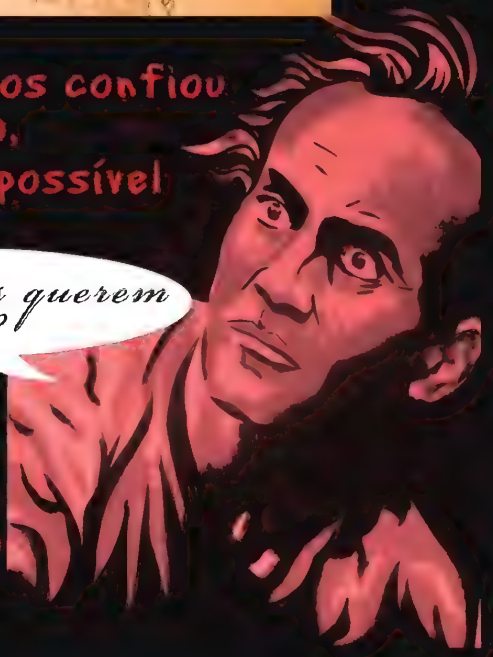
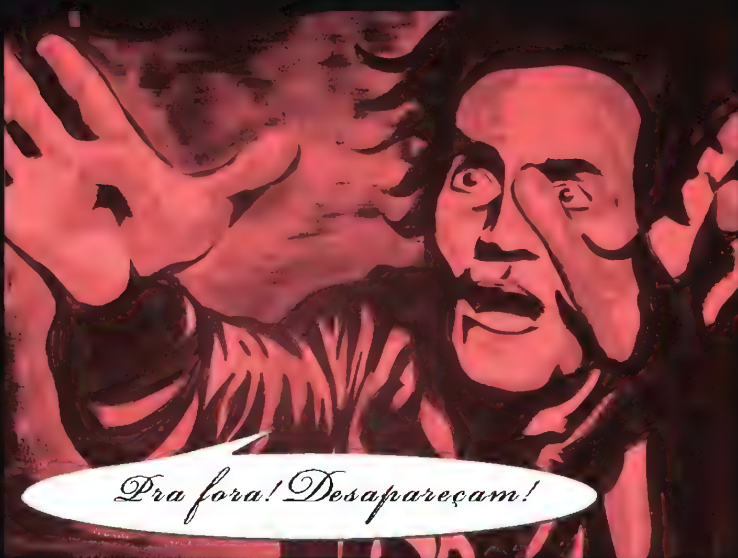
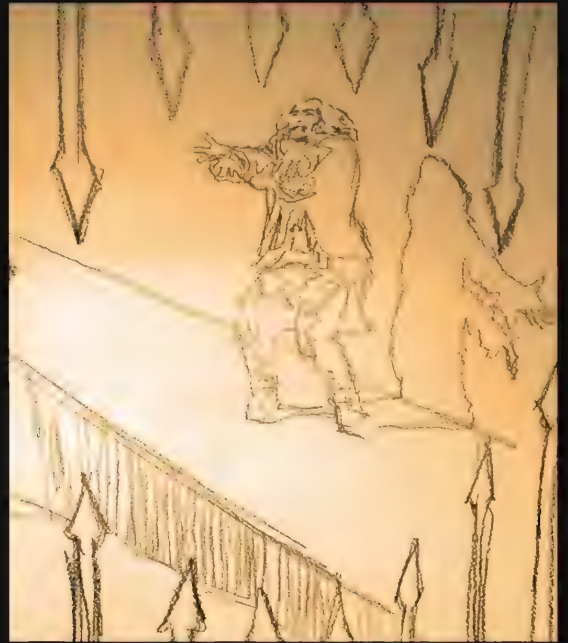
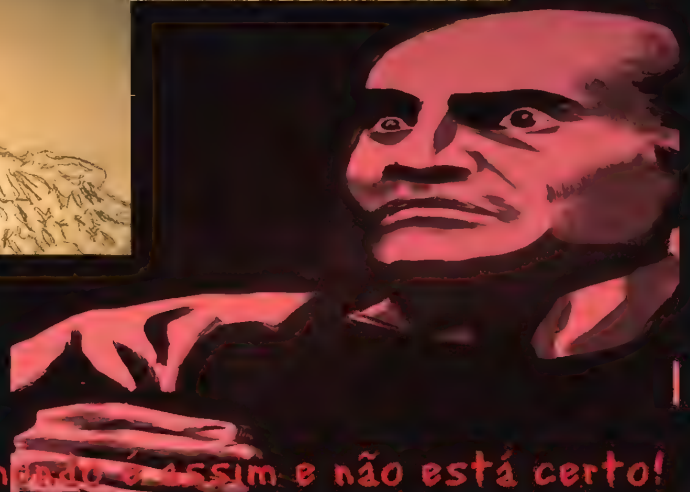
É lógico e óbvio o fato de que a ambientação incide sobre nós e 'nóis' numa gama de efeitos, de influências. Sempre fui e continuo sendo incitado a fazer um teatro profundo e sincero. No momento do 'pegapacapá', do olho no olho, da comunhão, da concreção da vivência, segurança e tranquilidade passam a ser coisas relativas. E a prática disto me faz crer que é justamente nesse terreno instável que o Teatro se aproveita para nos marcar, deixando-nos aptos para a transformação. Então, é claro que se estou em um cenário onde 'nóis' concebemos sua construção 'tintim por tintim', talvez ali me sinta um pouco mais seguro, mais tranquilo, pois já está incorporado. Já na rua são 'outros quinhentos', pois você não construiu nada daquele cenário, exceto a linguagem que está trazendo para ele. Você também propõe uma vivência teatral, mas é possível que tenha intervenções das mais variadas gamas. E se uma pessoa estranha completamente transtornada lhe exige outro tipo de vivência nada teatral? Ou um carro-forte cheio de 'brucutus' guardando dinheiro alheios a você, vem pra cima de você no momento crucial da vivência, ãnhh? Talvez você tenha segundos para solucionar a bronca, para não deixar a peteca do teatro cair, talvez a solução seja sinceridade e profundidade.

Talvez esteja no caminho certo, esse o da semeadura.

Percebo que o meu desenvolvimento no trabalho de ator não tem fim, digo, uma espécie de fim, visto que a morte todos teremos. Sinto que num grupo com as características do Ói Nóis, onde, por idéia, temos objetivos, e com isto somos solidariamente instigados a crescer para atendê-los, optar por não ser ou não buscar ser um pouco mais científico, um pouco mais empírico e um pouco menos relapso a cada passo dessa trajetória, será um vacilo. Neste ano que passou, olhos de fora concederam-me um prêmio. Aquele bagulho (o troféu) está lá, às vezes olho, penso, será que isso é indicativo de algo? São só olhos de fora. Não sei. Mas fato é que o Ói Nóis completa 30 anos colhendo frutos e talvez esteja no caminho certo, esse, o da semeadura.

A Carta

Livre adaptação
do texto
'A Missão'
de Heiner Müller

Escrevo essa carta em meu leito de morte
Escrevo em meu nome e em nome do cidadão Sasportas
Não confio missões! Não sou nenhum senhor! Massacres já vi bastante!
que foi enforcado em Port Royal
Informo-lhe que fomos obrigados a desistir da missão
Que a convenção nos confiou por seu intermédio, já que não nos foi possível cumpri-la.
O que vocês querem de mim?
Talvez outros tenham melhor êxito

Eu vendi uma condecoração! Aquela de Vendéia, onde vocês massacraram os camponeses pela República.
Desculpe a minha letra
me amputaram uma perna
e estou escrevendo com febre
Diz a eles mulher
Você está bêbado
diz para irem embora, não quero mais vê-los!

De Debuisson o senhor não ouvirá mais falar!
Pra fora! Desapareçam!
Ele vai bem, é sempre assim. Os traidores vivem bem quando os povos são banhados em sangue
O mundo é assim e não está certo!

Sou Antoine que você procurava
tenho que ser cuidadoso a França não é mais uma república nosso cônsul tornou-se imperador e conquista a Rússia.
de boca cheia é mais fácil falar de uma revolução perdida
sangue coagulado em medalhas de metal
os camponeses também não tinham uma solução melhor, não é?! E talvez tivessem razão
o comércio floresce
quanto aos do Haiti agora entregamos a eles terra para comer era a república dos negros

a liberdade leva o povo às barricadas e
quando os mortos ressuscitam veste uniforme
ela também não passa de uma puta

e já consigo rir disso tudo

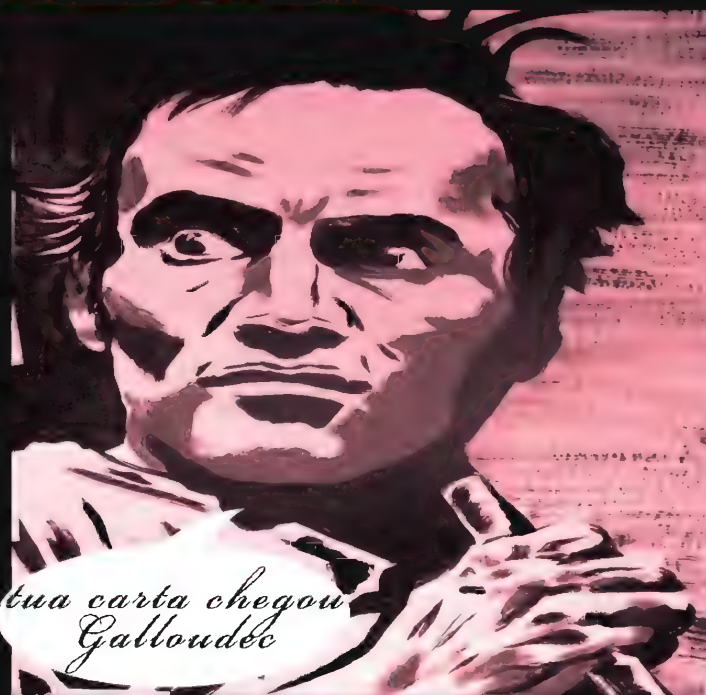
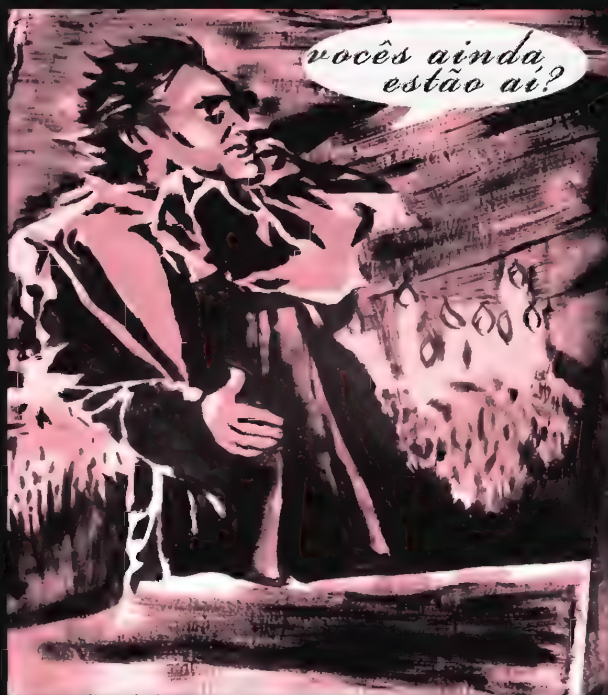
mas agora aqui, há uma coisa vazia,
que antes vivia

eu estava lá quando o povo
assaltou a Bastilha

eu estava lá quando a cabeça
do último Bourbon
caiu na cesta

nós colhemos as cabeças dos
aristocratas

nós colhemos as cabeças
dos traidores

espero que essa carta o encontre com boa saúde

e subscrevo-me com saudações republicanas

em todo caso pra vocês tudo já acabou

Viva a República!

vocês pensam
que eu estou bem
não é?!
estão com fome?
comam!
vem para cama,
Antoine
esta é a ascensão
por pouco dinheiro
enquanto aguenta
nas grades do peito
o cão, o coração

ANTONIN ARTAUD

Não podemos viver eternamente
rodeados de mortos
e de morte.
E se ainda restam preconceitos
devem ser destruídos
"dever"
digo bem
O DEVER
do escritor, do poeta, não é ir fechar-se
covardemente num texto, um livro, uma revista
dos quais jamais sairá.
Senão ao contrário sair à rua
para sacudir
para atacar
o espírito público
se não
para que serve?
E para que nasceu?

A Saga de Canudos
2000

Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz

O Ói Nóis Aqui Traveiz vem desenvolvendo sistematicamente, projetos nas áreas de Criação, Compartilhamento, Formação e Memória. Confira!

CONSTRUINDO A TERREIRA DA TRIBO

Quando a Tribo de Atuadores completa 30 anos é finalmente reconhecida a escolha da população de Porto Alegre: O poder público destina em comodato um terreno para construção da tão necessária sede própria. Na esquina da rua João Alfredo com a Aureliano de Figueiredo Pinto serão fixadas as **raízes** e a história da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz. Participe da construção deste sonho!

CRIAÇÃO

Teatro de Rua
Pesquisa histórica e cênica, criação dramatúrgica e encenação do espetáculo de teatro de rua **O Amargo Santo da Purificação - Vida, Paixão e Morte do Revolucionário Carlos Marighella** pela Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz. A encenação vai contar a história de Marighella, herói popular, que lutou contra as ditaduras do Estado Novo e do Regime Militar, e que os setores dominantes tentaram banir da cena nacional durante décadas. Teremos com o espetáculo um painel dos principais acontecimentos que ocorreram no nosso país no século XX.

Teatro de Vivência
Atualmente a Tribo realiza temporada do espetáculo teatral A Missão - Lembrança de uma Revolução, inspirado no autor alemão Heiner Müller. Apresentando ao público o teatro investigativo da Tribo, fundado na pesquisa dramatúrgica, musical, plástica, no estudo da história e da cultura, na experimentação dos recursos teatrais a partir do trabalho autoral do ator.

FORMAÇÃO

Escola de Teatro Popular

Oficina para Formação de Atores
A oficina para formação de atores, composta por aulas diárias, teóricas e práticas, com duração de 18 meses, busca através da construção do conhecimento favorecer a emergência do artista competente não apenas no desempenho de seu ofício, mas também preocupado no seu desenvolvimento como cidadão.

Oficina de Teatro de Rua - Arte e Política
A oficina de teatro de rua desenvolve e pesquisa as diversas formas de se abordar o espaço público a fim de viabilizar a sua transformação em espaço de troca e informação.

Oficina de Teatro Livre
A oficina de teatro livre tem a proposta de iniciação teatral a partir de jogos dramáticos, expressão corporal e improvisações, e se desenvolve durante todo o ano sem interrupções, visando estimular o interesse pelo teatro e a busca da descolonização corporal do artista/cidadão.

Oficina de Intervenção Cênica
A oficina visa um constante repensar da sociedade através da linguagem teatral.

Todas as oficinas são oferecidas de forma gratuita a todos os interessados.

MEMÓRIA

Ói Nóis Na Memória
Coleção de livros que registra a trajetória estética e política da Tribo e o processo de criação dos seus principais espetáculos. Já foram publicados **Aos Que Virão Depois de Nós Kassandra In Process - O Desassombro da Utopia** de Valmir Santos e **A Utopia em Ação** de Rafael Vecchio.

Acervo da Terreira da Tribo
Criação de um acervo de figurinos, máscaras e adereços utilizados nos últimos espetáculos elaborados pela Terreira da Tribo.

Centro de Referência de Teatro Popular
Criação de um centro de documentação sobre teatro, formado por biblioteca e videoteca, aberto ao público em geral.

Cavalo Louco Revista de Teatro
A revista semestral, traz reflexões sobre o fazer teatral e os espaços de criação.

DVD "Aos Que Virão Depois de Nós Kassandra In Process - A Criação do Horror"

DVD 'A Trajetória da Tribo'
Pesquisa e criação para registrar em DVDs a história da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz (1978-2008)

COMPARTILHAMENTO

Teatro Como Instrumento de Discussão Social
Oficinas de Teatro com o objetivo de fomentar a organização de grupos culturais nos bairros populares. Para abrir espaço para sensibilização e experiência do fazer teatral, apostando no teatro como instrumento de indagação e conhecimento de si mesmo e do mundo, assim como veículo de formação, informação e transformação social.

1. Oficina Popular de Teatro/Bairro Humaitá
2. Oficina Popular de Teatro/Bairro Bom Jesus
3. Oficina Popular de Teatro/Bairro Restinga
4. Oficina Popular de Teatro/Bairro Partenon
5. Oficina Popular de Teatro/Bairro Parque dos Maias
6. Oficina Popular de Teatro/Bairro Ermo - Município de Guaíba
7. Oficina Popular de Teatro/Bairro Glória
8. Oficina Popular de Teatro/Assentamento Filhos de Sepé - Município de Viamão

Caminho Para Um Teatro Popular
Circuito regular de apresentações de teatro de rua em praças, bairros e vilas populares da cidade, democratizando o espaço da arte, oportunizando vivências e reflexões para um público carente econômica e culturalmente.

Mostra Ói Nóis Aqui Traveiz - Jogos de Aprendizagem
Mostra do processo de trabalho desenvolvido nas Oficinas realizadas na Terreira da Tribo e nos bairros populares.

Seminários e Ciclos de debates sobre Teatro
Encontros com atores, diretores, pesquisadores e professores de teatro para debater questões da cena contemporânea.